Numéro unique. **Série spéciale** *(sans périodicité)* 1944

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

RAPPORTS ET COMMUNICATIONS

SOMMAIRE :

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIII[e]

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est au *minimum* de 50 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 67 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 1.000 francs une fois versés pour les membres donateurs.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite des *Rapports et Communications* et à des avantages pour l'achat des *Publications.*

Les cotisations doivent être adressées uniquement au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIII[e]).

Souscriptions et vente au numéro des fascicules spéciaux, non périodiques :

LIBRAIRIE FISCHBACHER,

33, rue de Seine, Paris (VI[e]).

Prix de la souscription, pour 1943 :

(Pour les personnes étrangères à la Société française de Musicologie) :

Paris, Départements, Colonies : 60 fr. — Etranger : 75 fr.

Le Numéro 2, spécial : 40 fr.
Étranger : n° 2 : 50 fr.





TABLE DES MATIÈRES

1944

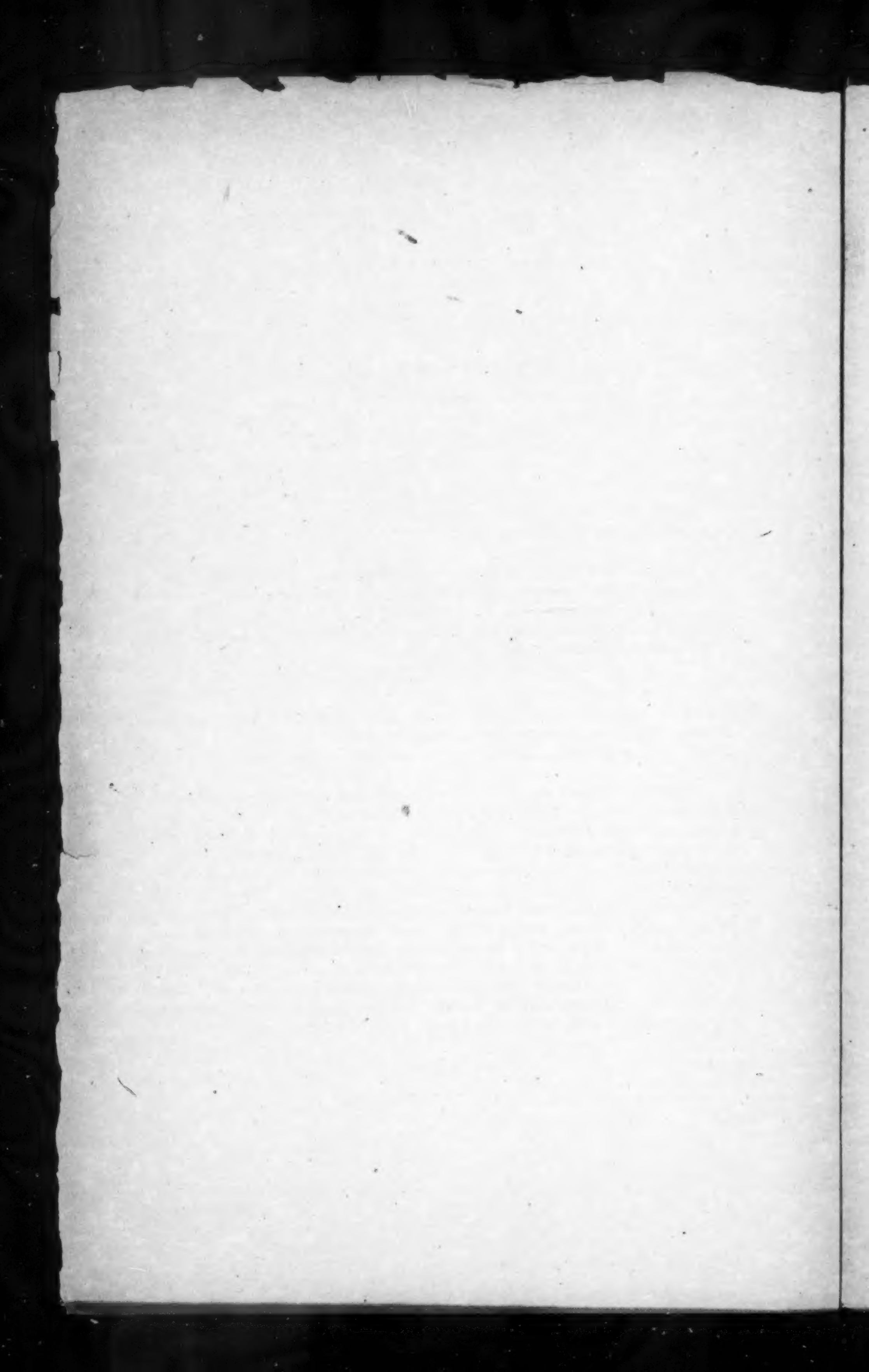
Le numéro unique de 1944 représente à lui seul le tome XXIII de la Revue de Musicologie. *Les circonstances ne nous ont pas permis de faire paraître un autre numéro pendant cette année si décisive pour la France et pour l'Europe.*

Sous le titre de Rapports et Communications, *qui nous a été imposé pendant l'occupation allemande, nous avons réussi, malgré une périodicité irrégulière, à maintenir presque intégralement le contenu habituel de la* Revue, *sauf, naturellement, pour le compte-rendu des publications étrangères.*

Comme la plupart des revues scientifiques, nous avons accepté provisoirement cette modification de titre pour pouvoir sauvegarder l'existence de notre Société, la continuité de nos séances de travail, et la cohésion d'un groupement de spécialistes laborieusement constitué depuis un quart de siècle, dans une discipline trop négligée en France et pourtant essentielle à la culture française.

Avec l'année 1945, notre revue, débarrassée de toute contrainte, encouragée par le Gouvernement de la Libération, reprendra son titre de Revue de Musicologie. *Elle tâchera de recouvrer une périodicité aussi régulière que le permettront les événements de la vie nationale et internationale.*

for 1945 & 1946 Table des matières see end of volume



REVUE

DE

MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

---

Tome XXIII

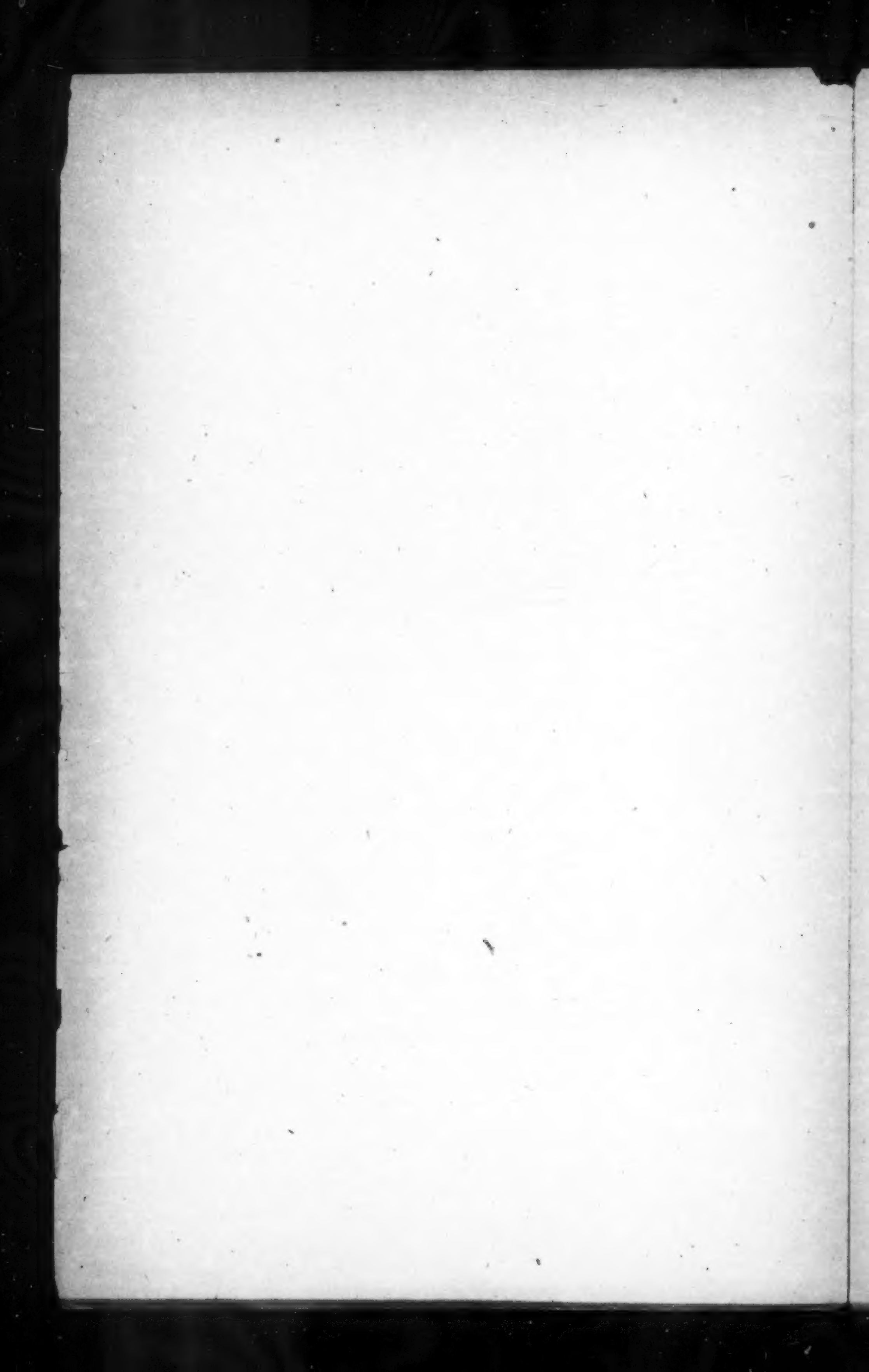
à

Tome XXV

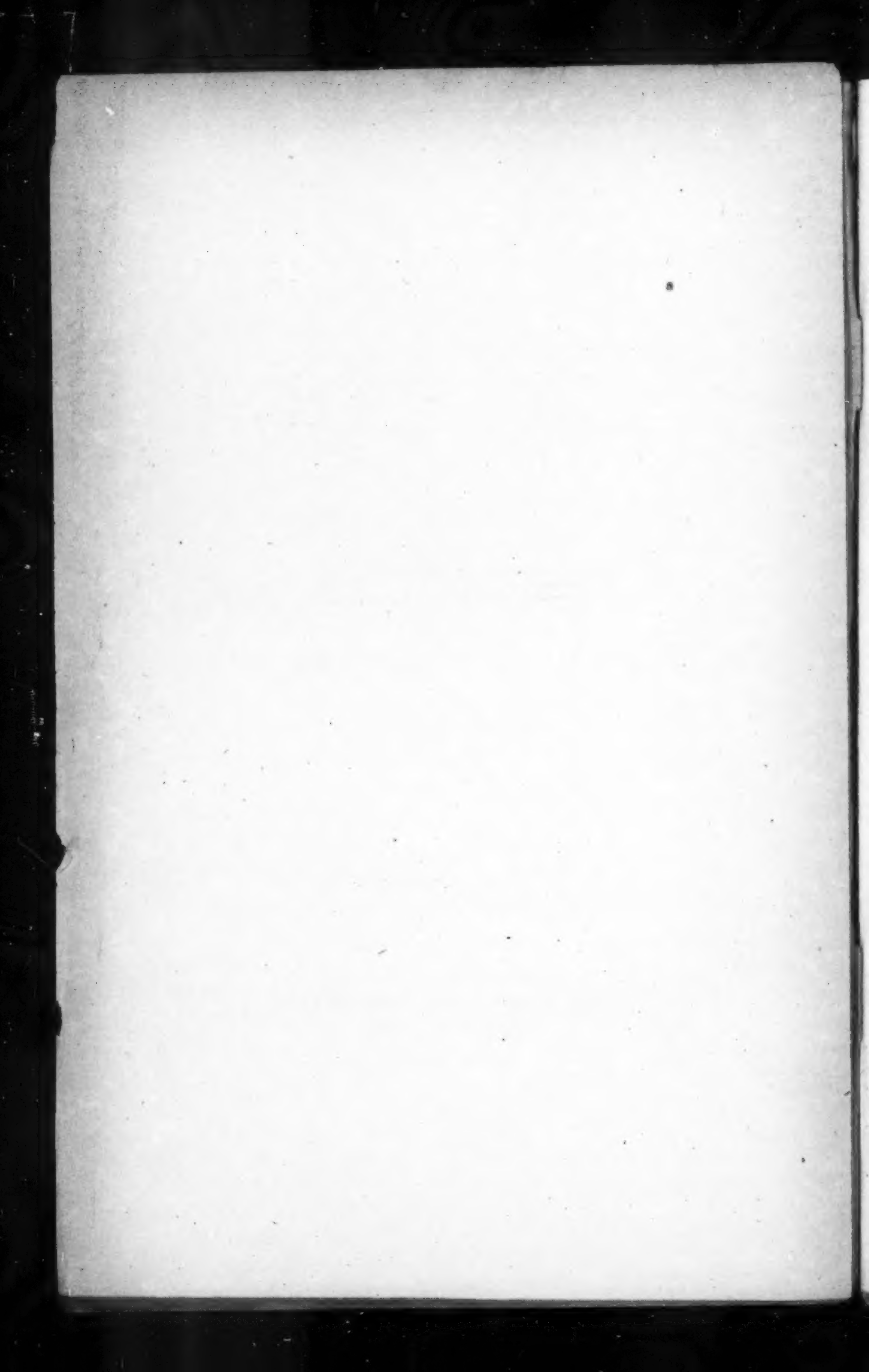
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33
PARIS (VI[e])

—

1944



Revue de Musicologie



LA MUSIQUE DES HITTITES

A la mémoire d'André Pirro.

Les Hittites dont il est fait mention en quelques passages de la Bible, de la Genèse en particulier, et dès le XIII[e] siècle avant Jésus-Christ dans les hiéroglyphes de Ramsès II, livrent les secrets de leur histoire depuis trente à quarante ans. Alors que les civilisations mésopotamienne et égyptienne sont étudiées dans l'enseignement classique, alors que nous avons depuis longtemps reconstitué les drames successifs de la Troie antique, nous commençons seulement à évaluer le rôle des Hittites vers le troisième et le second millénaires avant notre ère, à déchiffrer leur littérature, identifier et analyser leurs œuvres d'art, pénétrer le secret de leur religion.

Mais qui dit religion dit musique, et celle des Hittites nous est déjà révélée par quelques renseignements, quelques aperçus dont je voudrais grouper les plus marquants, en attendant que les « Traités d'Histoire de la Musique » comportent un chapitre consacré à l'art musical hittite.

***

On trouvera, non seulement dans les publications spécialisées dont la seule nomenclature constitue déjà deux importantes brochures, mais encore dans quelques ouvrages de vulgarisation qui font honneur à la science française, et qui sont signés de M. Contenau et de M. Delaporte, deux spécialistes de la question hittite, les faits principaux, les dates, les considérations de tous ordres qui intéressent l'histoire de ce peuple disparu depuis deux mille cinq cents ans ; rappelons seulement pour fixer les idées, que l'apogée de la puissance hittite se situe entre le XVIII[e] et le

XIIe siècles avant Jésus-Christ. Après la chute de cet Empire, la civilisation hittite survit en certaines régions et laisse alors des témoins tels que la ville de Zendjirli dont l'éclat ne devait s'éteindre que vers le VIIe siècle avant Jésus-Christ.

L'habitat hittite fut essentiellement le territoire compris dans la boucle de l'ancien fleuve Halys, aujourd'hui Kizil-Irmack, au nord de l'Asie mineure, en bordure de la Mer noire, désigné généralement sous le nom de Cappadoce. La capitale, Hattous, récemment découverte et explorée se trouve un peu au sud d'Euyuck, à Bogazkeuy, environ à 150 kilomètres à l'est d'Ankara. Toutefois la puissance hittite s'étendit au-delà du fleuve Halys, jusqu'au rivage méditerranéen, jusqu'à Alep occupée vers 1800 par les Hittites, à Quatna, et au sud-est à Babylone, ruinée en 1806 (1) avant Jésus-Christ par le Roi de Hattous, Moursil Ier.

Leur langue était indo-européenne et selon certains historiens, les Hittites se seraient trouvés en rapport avec les Hellènes, dans la région des Balkans au cours du IIIe millénaire ; c'est de là qu'ils seraient descendus en Cappadoce vers l'an 2000 avant Jésus-Christ. Ces deux rameaux se seraient rencontrés à nouveau lors du rayonnement hittite, vers le XIIIe siècle, puis plus tard, après la guerre de Troie.

Les Hittites ne furent pas seulement des conquérants ; ils avaient atteint un degré élevé de civilisation, étaient de mœurs relativement modérées, et entretinrent souvent avec les divers peuples d'Asie Mineure et avec l'Egypte, des relations amicales et commerciales qui ont laissé de nombreux vestiges.

⁂

Les documents relatifs à la musique se répartissent en deux catégories : 1° les textes ; 2° les monuments figurés. Certains textes militaires, civils, littéraires ou religieux ont été transcrits, puis pour certains d'entre eux, traduits par des philologues et des archéologues à la tête desquels se place M. Hrozny, qui a reconstitué la grammaire et une partie du vocabulaire hittite. Les monuments dispersés dans divers musées ou laissés sur place, nous sont connus par d'intéressantes photographies.

---

(1) M. Contenau adopte une chronologie qui place ces événements environ un siècle plus tôt.

Monuments figurés.

Comme pour l'Assyrie, la Chaldée et en général les très anciennes civilisations, c'est aux bas-reliefs et aux statuettes qu'il faut s'adresser pour recueillir des indices sur la pratique musicale des Hittites. Jusqu'à présent, la céramique et la glyptique n'ont rien fourni. On peut cependant signaler, d'après M. Contenau, un cylindre syro-hittite, antérieur au XIe siècle avant Jésus-Christ, et qui représente probablement un personnage debout, jouant du luth, en face d'une prêtresse ou d'une déesse.

L'activité musicale nous est plus exactement révélée par deux types principaux de monuments figurés : d'une part, les scènes de banquet rituel ; de l'autre les processions religieuses.

Un document du VIIIe siècle croit-on, relevé à Kargémisch, sur l'Euphrate, non loin de Tell-Almar, nous montre un Roi ou un Chef assis devant une petite table ; derrière lui, son chasse-mouches, au fond l'échanson, et à droite de la scène, un homme debout, face au Roi, et jouant d'un luth à long manche, comme nous en rencontrerons plusieurs autres exemples : cet instrument, le Dr Contenau le fait remarquer, est encore en usage en Orient ; il l'était aussi en Egypte dès le Moyen Empire au moins. Le sculpteur n'a pas omis la courroie qui permettait au musicien de porter son luth en bandoulière (v. Pottier, l'*Art Hittite*, Pl. II, p. 35 ; Contenau, *Manuel*, III, p. 1135).

Cet instrument est encore utilisé dans la Procession vers la Déesse, d'Euyuck ; deux banderolles qui partent de l'extrémité du manche peuvent faire supposer que ce luth comporte deux cordes ; la caisse d'harmonie affecte la forme de la guitare moderne, mais de dimensions réduites. Une reproduction de ce musicien dans l'*Encyclopédie musicale*, est beaucoup trop précise et le commentateur a pu déduire de la photographie du moulage que le guitariste tenait à la main droite un court archet. Outre que ce serait un cas unique à ma connaissance dans l'histoire de la musique orientale antique, il semble que la figuration qu'on a prise pour un archet ne soit qu'une sangle à l'extrémité de laquelle se trouvait un plectre ; celui-ci était courant en Egypte bien avant l'époque considérée (fin du IIe millénaire avant Jésus-Christ) et était en effet rattaché à la mandore par un ruban. La position de la main du luthiste, autant qu'on puisse en juger, justifie l'hypo-

thèse du plectre. Des reproductions de ce bas-relief sont données par Perrot et Chippiez, *Histoire de l'Art*, IV, p. 670, fig. 331-6 et par Contenau, *Manuel*, II, p. 975.

Un autre joueur de luth figure sur un bas-relief de Zendjirli, ville d'influence hittite, à 100 kilomètres au nord d'Alep et qui a subsisté jusqu'au VIIe siècle avant Jésus-Christ. Ici le musicien est assis ; il porte la barbe ; son instrument est du type connu : petite caisse d'harmonie, ayant peut-être la forme de la mandoline et très long manche étroit ; il ne comportait certainement que peu de cordes ; la banderolle de suspension existe. En face du luthiste se tient un jeune homme, dont l'interprétation est difficile : Weber pense que c'est un danseur (mais alors il serait au repos). D'autres estiment que ce peut être un chanteur. Cette scène qui date vraisemblablement du XIIe siècle avant Jésus-Christ est reproduite par M. Contenau dans son *Manuel* (II, p. 990, fig. 683), par Weber-Taboulet *(l'Art Hittite)*, et par Pottier *(L'Art Hittite)*.

Enfin un autre exemple de ce luth hittite est relevé dans la Procession de Kargémisch. Ce cortège qui date du début du Ier millénaire comprend encore quelques instruments sur lesquels nous reviendrons plus loin.

En effet, d'autres types d'instruments à cordes nous sont fournis par un troisième cortège, celui de Zendjirli, contemporain du Roi Barrekub qu'on sait avoir régné vers 730 avant Jésus-Christ ; plusieurs musiciens figurent dans cette *Procession des gardes de Barrékub*, dont deux joueurs de cithare ; l'une de ces cithares est rectangulaire et paraît être montée avec six cordes ; l'autre, trapézoïdale, en comporterait douze. De très belles photographies en ont été données par Weber (*loc. cit.*, fig. 36-37). On a remarqué que les musiciens sont vêtus de la robe, portent la large ceinture hittite, et que des traces de couleur rouge et bleue font supposer qu'ils étaient peints. L'attitude de ces personnages, la façon de porter leurs instruments, la forme de ceux-ci, apparentent ce bas-relief à des scènes analogues de provenance assyrienne. D'ailleurs, à l'époque considérée, la civilisation d'Assur déteint sur celle des derniers Hittites.

Les scènes de banquet rituel qui sont fréquentes ne comportent pas toujours d'instruments de musique ; l'une d'elles cependant est caractéristique. Elle vient de Marach et date de la fin du second millénaire avant Jésus-Christ. Ici, une Déesse, probable-

ment, est assise devant une petite table supportant une coupe ; la déesse pose sur cette coupe une lyre à cinq cordes qu'elle tient verticalement de la main gauche et sur la traverse supérieure de laquelle se pose un oiseau. (Perrot, IV, 557, Contenau, III, p. 1133). Or nous savons précisément par des textes, que des oiseaux étaient sacrifiés au cours de certaines cérémonies religieuses, que leur sang était recueilli dans des coupes, et que la musique instrumentale accompagnait la cérémonie. Nous signalons donc ici par anticipation un fait qui se reproduira quelquefois : la coïncidence des textes et des représentations figurées ; il est superflu de souligner la sécurité qu'elle apporte à l'historien.

Avant de passer aux instruments à vent, nous noterons que dans cette Procession de Zendjirli, les citharistes sont suivis de deux joueurs de tambourins. Deux autres tambourinaires réjouissent peut-être la foule, l'un d'eux étant juché sur les épaules de l'autre ; ce sont des ancêtres des musiciens acrobates. Enfin deux statuettes de tambourinaires ont été retrouvées dans les ruines de cette ville. Les photographies en ont été données par Weber (pl. 38-39), tandis que celles des citharistes ont été reproduites par Pottier (*L'Art Hittite*, Pl. VI).

Les deux cortèges de Kargémisch et d'Euyuk nous renseignent sur les instruments à vent. Le second d'entre eux comporte en effet à la suite du luthiste déjà signalé, un personnage très détérioré dont il est impossible de dire avec sécurité s'il joue d'un instrument, ni de quel instrument. Un des commentateurs suppose que ce personnage porte un animal pour le sacrifice ; mais M. Contenau croit qu'il s'agit d'un joueur de cornemuse (*Manuel*, II, p. 975) et Perrot se demande s'il ne s'agirait pas de cymbales (*Exploration de la Galatie*, 1872, Pl. LXI et T. I, p. 362).

Derrière ce personnage énigmatique, arrive un joueur de hautbois ou mieux de musette : le musicien, en effet, tient à deux mains, doigts tendus, un instrument conique, à pavillon, assez court et dans lequel il souffle. La position des mains fait comprendre que le tube comporte des trous, et exclut par conséquent la corne ou la trompette ; (Contenau, II, p. 975). Mais l'aulos double était également utilisé ; nous le voyons avec des tubes coniques, sans pavillon, dans le célèbre cortège de Kargémisch, et d'autre part, on a découvert depuis longtemps à Marach, un fragment de relief antérieur au premier millénaire, et qui représente la tête d'un musicien et la double embouchure d'un aulos ;

Perrot y relève l'influence assyrienne (*Histoire de l'Art*, IV, p. 568). La présence de l'aulos ne saurait nous surprendre : il existait dans le pays de Sumer, à Ur, au moins dès 2700 avant Jésus-Christ et en Egypte dès le xviie siècle. Or nous savons que les Hittites ont été en rapport amicaux ou guerriers, commerciaux ou religieux avec ces peuples, bien avant l'époque qu'on peut attribuer aux monuments que je viens de citer.

Kargémisch nous fournit encore une trompe, incurvée à la manière de la corne de chasse ; quant au rythme du cortège, il est assuré par une paire de petites cymbales qui paraissent, estime le Dr Contenau, s'emboîter l'une dans l'autre ; et aussi par un grand instrument circulaire, gong ou tambourin qui nécessite un porteur et deux frappeurs. Il est remarquable qu'on retrouve le même type d'instrument, sous le nom de *Balag*, chez les Sumériens ; nous devons même ici retenir ce terme. M. Contenau nous a fait remarquer que ce disque qui mesure au moins 80 centimètres de diamètre ne comporte aucune des clés qui seraient nécessaires à la tension de la membrane d'un tambour, et qu'il s'agirait donc plutôt d'un gong. L'instrument paraît d'ailleurs fort pesant : outre le porteur principal, l'un des frappeurs (à droite) est muni d'une sangle reliée au disque. (Woolley, *Kargémisch*, Pl. 17 et 18 B).

En résumé, les monuments figurés nous apportent :

1° Deux scènes de banquet rituel, l'un avec un luth, l'autre avec une lyre ;

2° Une scène indéterminée avec un luth ;

3° La Procession d'Euyuck avec un luthiste, un joueur de musette ou de chalumeau, peut-être un joueur de cornemuse ou de cymbales ;

4° La Procession des Gardes de Barrekub, à Zendjirli, avec une cithare rectangulaire, une autre trapézoïdale et quatre joueurs de tambourin ;

5° La Procession de Kargémisch, avec un luth, un aulos double, apparemment conique, une trompe incurvée, des cymbales ou crotales, un gong ou un balag de grandes dimensions ;

6° Des pièces isolées, portant l'une une embouchure d'aulos double, les autres des joueurs de tambourin, et peut-être un joueur de luth.

Avant de passer à l'examen des textes, je voudrais signaler particulièrement, à Kargémisch, le personnage qui se trouve

entre l'aulète et le sonneur de trompe. Au lieu de porter une robe longue, comme les autres figures, il est vêtu d'une courte tunique qui s'arrête au-dessus des genoux ; les pieds au lieu de reposer à plat sur le sol, comme ceux des musiciens, sont légèrement élevés sur la pointe ; enfin les bras sont, selon la terminologie chorégraphique, en cinquième position ou en couronne, les mains se rejoignant au-dessus de la tête. Nous avons affaire à un danseur. Cette constatation est d'autant plus intéressante que c'est la seule allusion certaine à la danse que nous ayions relevée jusqu'ici. Il est remarquable que l'attitude et le costume de ce danseur soient les mêmes que ceux des personnages qui figurent sur les murs des tombes ou des pyramides des Ve et VIe dynasties égyptiennes, à Giseh en particulier, c'est-à-dire 1200 ou 1500 ans avant le bas-relief de Kargémisch ; la différence réside en ce que les danseurs égyptiens se présentent en série de quatre ou cinq et parfois plus, alors que le danseur hittite est seul.

Une autre remarque est encore suggérée par ce document : le joueur de crotales et deux des instrumentistes du Gong sont orientés en sens inverse du défilé ; le joueur de crotales est même en dehors du défilé ; les pieds des musiciens reposent, comme je l'ai dit, à plat. Il semble donc que l'orchestre ait été immobile, rythmant la marche du cortège ; il en était certainement ainsi au moins des frappeurs d'instruments à percussion. Quant au danseur, il devait évoluer sur place ; c'est en tout cas le seul dont les pieds trahissent un mouvement.

Les Textes.

Les quelques passages relatifs à la musique hittite proviennent de rituels, de traités, d'inscriptions que les philologues traduisent du cunéiforme et publient progressivement et trop lentement à notre gré.

Une des plus anciennes *inscriptions*, celle du Roi Télépinou, seconde moitié du XVIIe siècle avant Jésus-Christ fait mention, à propos d'une cérémonie religieuse, des chanteurs de la ville de Hattous. Cette mention est très importante, et nous la rencontrerons dans d'autres documents. Elle est libellée de telle façon que nous pouvons conclure à l'existence dans les grandes villes, sinon de corporations, du moins de groupes de chanteurs attachés à l'exercice du culte ou peut-être spécialisés dans le chant céré-

monial, un peu à la manière de nos maîtrises. (Hrozni, dans les *Hethitischen*, etc. *Eine Inschrift des Königs Telebinus*, p. 107).

C'est ainsi que dans l'énumération des six fonctionnaires attachés au temple du Dieu Tesup, nous relevons, en outre des prêtres, cuisiniers, etc., un chantre ou peut-être même un chef des chanteurs, fourni par la ville (Hrozny, *op. cit.*, *Bericht über Tesup-Tempel*, p. 7 et ss.). Semblable mention se rencontre dans la description d'un sacrifice religieux auquel assiste le Roi en personne, sans doute à titre de pontife et où nous voyons figurer, à côté du sacrificateur, le chantre de la ville de Hattous qui chante en l'honneur du Dieu avant l'offrande du pain, puis le chantre de la ville de Kanès et celui de la ville de Charri, observant le même rituel en l'honneur de leur dieu et de la déesse de Samouha. L'officiant s'exprime en Hittite et les chantres délégués par les villes et attachés au temple utilisent leur langue ou leur dialecte. (Hrozny : *Völker und Sprache...* p. 43).

Nous relevons des renseignements encore plus précis dans un rituel édité par Friedrich (*Festbeschriebung...* p. 7 et suiv.) et qui nous décrit la fête du Dieu Zababa célébrée au printemps. On y retrace d'abord une procession se dirigeant avec le Roi, souverain pontife, et la Reine vers la statue du Dieu dans le Temple. Des musiciens jouent d'un instrument, l'Arkemmi, qui n'a pu être identifié, mais que les traducteurs croient être un instrument à percussion. Ensuite le roi ayant commencé la cérémonie, des prêtres, exorciseurs sans doute, jouent de la « petite Istar » qu'il est également difficile de désigner plus précisément que par « instrument de musique », mais qui tient une place prépondérante dans le déroulement des rites. Un maître des cérémonies demande alors au souverain, au moyen d'une phrase rituelle qui est rapportée dans le texte, s'il est temps d'introduire l' « Istar ». Le Roi répond affirmativement, et ce sont les chanteurs qui sont chargés d'exécuter l'ordre ; ils installent donc l'Istar et occupent leurs places respectives. Plus loin, le Kitas, chargé d'appeler, c'est-à-dire d'invoquer sans doute le dieu, paraît être accompagné de l'Istar. A la fin de l'office, le Roi et la Reine boivent selon le rituel, cependant qu'on joue encore de l'Istar, mais cette fois, les souverains ne chantent pas.

En résumé, le traducteur admet qu'il y avait deux modèles d'Istar, une grande et une petite ; au cours d'une cérémonie, tantôt on joue de cet instrument seul, et tantôt on chante en s'en accompagnant. M. Contenau a bien voulu nous confirmer (mars

1944) qu'aucune traduction plus précise n'avait été proposée pour définir cet instrument. Cependant il ne faut pas écarter l'hypothèse que l'Istar serait un instrument à percussion, analogue à celui de Kargémisch, qui nécessitait un porteur et deux frappeurs ; analogue aussi au Balag sumérien ou babylonien qui accompagnait les chants liturgiques et particulièrement funèbres.

Malgré les incertitudes qu'il laisse subsister, nous devons nous féliciter qu'un texte vieux de 3500 ans environ jette quelque lumière sur le rôle de la musique dans les cérémonies religieuses.

Un autre rituel, connu sous le nom de « Rituel de Papanikri », provenant de Commana en Cappadoce, ville sainte qui comptait encore au temps de Strabon six mille hiérodules, fait également mention d'un instrument de musique, joué pendant que les prêtres procèdent au repas rituel. Ici c'est une femme — une Femme-Katra (?) — qui appelle les dieux en frappant sur un tambourin ; les traducteurs écartent la possibilité d'une harpe, et d'ailleurs le terme « Balag » qui figure dans le texte ou y a été restitué évoque en sumérien (d'où il a été tiré par les Hittites), un tambourin ou un gong pouvant présenter 80 centimètres de diamètre et analogue, nous le répétons, à celui qui est figuré à Kargémisch. (Sommer, *Das Hethitische Ritual des Papanikri von Komana*, texte et trad. all., 1924).

On trouverait encore quelques indices du même ordre ; mais nous croyons utile de rapprocher dès maintenant ces citations des monuments figurés signalés plus haut.

Nous constatons d'abord que la scène du banquet en musique doit correspondre à la phase de la cérémonie religieuse pendant laquelle soit les souverains, soit les prêtres, boivent ou mangent conformément à un rite.

Quant à la procession qui est évoquée à propos de la Fête du dieu Zababa, nous en voyons l'image très vraisemblable dans la « Procession vers la Déesse » à Euyuck, dans celle de Kargémisch, celle de Zendjirli, et celle d'Iasili-Kaïa (qui elle, cependant, ne comporte pas de musiciens).

On pourrait inférer de ces rapprochements que les instruments dont les noms sont intraduisibles ne sont autres que ceux qui figurent dans ces cortèges ou ces banquets ; mais les traducteurs sont très réservés sur ce point et nous ne pouvons qu'observer leur prudence.

Autre déduction : les femmes aussi bien que les hommes jouaient des instruments ; ce qui se trouve encore confirmé par un traité

de paix conclu au IXe siècle entre le roi hittite, Lourbana (884-860 d'après Delaporte) et l'Assyrien Assurnatsirapal, traité aux termes duquel, le premier cède au second entre autres richesses, dix femmes musiciennes ; mais le texte ne dit pas de quels instruments elles jouaient.

Ainsi donc les documents écrits nous fournissent les indications complémentaires suivantes :

1° Le chant religieux et sans doute magique était pratiqué au cours des cérémonies cultuelles par des fonctionnaires spécialisés.

2° Ces chants pouvaient être exprimés, au cours d'une même cérémonie, en plusieurs langues ou dialectes selon les chantres délégués par les villes tributaires de Hattous.

3° Ils pouvaient être aussi accompagnés d'instruments.

4° Nous relevons deux noms d'instruments : l'Arkemmi et l'Istar, dont la nature n'a pu encore être déterminée.

5° Les femmes jouaient des instruments ou chantaient.

6° Les textes recoupent les monuments figurés.

***

Deux remarques encore : nous n'avons rencontré qu'un seul danseur, alors que dans les documents égyptiens des mêmes époques, les figurations chorégraphiques sont nombreuses : il est fait mention également de la danse dans les textes égyptiens antiques, et dans la Bible, dont la conception et la rédaction surtout sont contemporaines de l'Empire hittite finissant.

En second lieu, nous ne voyons pas la musique utilisée dans la vie civile ou familiale, mais seulement dans les manifestations religieuses ; alors que l'Egypte nous propose des quantités de scènes musicales appartenant à la vie quotidienne.

Il est évidemment trop tôt pour tirer de ces différences des conclusions absolues ; on peut cependant en déduire provisoirement que la civilisation hittite se rapprochait davantage de celle des Mésopotamiens que de celle des Egyptiens. Comme les Hittites, les Sumériens, les Akkadiens, puis les Assyriens ne représentent que des scènes religieuses où la danse ne figure pas ou à peu près pas. Celle-ci est soupçonnée cependant dans une période fort ancienne, car elle donne lieu à des figurations sur des vases peints qui appartiennent à des couches protohistoriques. Cette observation doit nous rendre prudents : la pauvreté actuelle de la

documentation hittite ne tient sans doute qu'au faible degré d'avancement des fouilles et il n'est pas interdit d'espérer que la poursuite des travaux archéologiques pourra faire surgir des renseignements plus nombreux, peut-être des vestiges d'instruments et (qui sait ?) des rudiments de notation musicale comme celle qu'on croit avoir déchiffrée sur un cunéiforme babylonien ; ou encore des textes religieux en forme d'hymnes ou de litanies accompagnés d'instruments.

***

De semblables découvertes sont éminemment souhaitables, car la civilisation hittite, loin d'avoir été isolée ou confinée aux destinées de l'Asie antérieure et du Tigre s'est tournée vers l'Egée. Dès 1872, Perrot pouvait écrire : « Jusqu'à nouvel ordre, c'est donc la Cappadoce septentrionale que nous devons regarder comme le centre de cette culture, comme le foyer d'où cet art, porté en Phrygie et en Lydie tout à la fois par le commerce et la conquête, avait rayonné vers la côte de la Mer Egée, et fourni aux Grecs leurs premiers modèles et leurs premières inspirations ». Depuis cette date, les vues de Perrot se sont trouvées confirmées dans leur ensemble par des faits nombreux et souvent curieux : c'est ainsi qu'on a retrouvé en Etrurie des accessoires servant aux pratiques divinatoires des Hittites. Or les Etrusques sont partis, sous le nom de Thyrsènes, des îles de Lemnos, Lesbos et autres Cyclades, au plus tard dans le courant du XIIe siècle avant Jésus-Christ. Ils emportaient avec eux des éléments de la civilisation hittite qui leur étaient parvenus par les Lydiens et les Phrygiens.

Ainsi le monde hittite apparaît non seulement comme un foyer civilisateur autonome, mais aussi comme un agent de transmission entre l'ancienne Asie du lac de Van et du golfe Persique d'une part, et le bassin moyen et occidental de la Méditerranée.

Les rapports de ce peuple avec les Cyclades et les Crétois dès le XIVe siècle ont été d'ailleurs mis en lumière au cours de ces dernières années.

L'Histoire de la Musique qui voit chaque jour se préciser la migration des notions musicales d'est en ouest ne peut donc que gagner à l'enrichissement de la documentation hittite touchant l'art d'Euterpe.

A. MACHABEY.

FRANZ LISZT ÉCRIVAIN ET PENSEUR

HISTOIRE D'UNE MYSTIFICATION

(suite et fin)

V

Ce sont les questions sociales à l'ordre du jour après 1830, qui ont inspiré les articles sur *la Situation des artistes.* Les idées exposées dans ces pages se retrouvent dans *les Paroles d'un croyant,* de Lamennais, l'un des livres les plus lus de ce temps-là, et dont l'auteur était l'objet d'une grande vénération de la part de Liszt ; de Lamennais à qui Joseph d'Ortigue fournira les chapitres sur la musique de l'*Esquisse d'une philosophie.* Dans son roman *la Saint-Baume* (1834) au tome II, chapitre XXII, (*l'Artiste*), d'Ortigue avait esquissé, sous le nom d'Anatole, un portrait de son ami, et rappelé que « M. de Bonald des théories duquel il conservait une vénération religieuse, fut un des premiers avec qui il entre en rapport. Mais c'était vers l'abbé de La Mennais qu'il se sentait attiré de préférence. » Ses idées d'ailleurs dérivaient de Ballanche, dont l'ouvrage, intitulé *Du sentiment et de son influence sur les beaux-arts,* avait paru avant *le Génie du christianisme.* Ainsi les théories musico-sociales de la comtesse d'Agoult rejoignaient-elles le courant Ballanche-Lamennais-d'Ortigue. Et plus tard, d'Ortigue s'élèvera à des sommets presque panthéistes, où Liszt le suivra lorsqu'il s'inspirera de Victor Hugo pour composer son poème symphonique, *Ce qu'on entend sur la montagne.* « La musique écrit d'Ortigue, est partout présente, dans l'air, dans les montagnes, dans les nuages, dans les forêts, dans les fleuves, sur la terre, dans les animaux, dans le feu et dans l'homme. »

On sait quelle amitié, quelle vénération professa Liszt pour Lamennais, auprès de qui il vécut quelque temps à la Chesnaye.

Lorsque l'abbé eut été excommunié par le pape, en 1834, la comtesse publia dans *la Gazette musicale* (30 août 1835, p. 291-292) une violente attaque contre l'Eglise elle-même ; ces sentiments n'étaient pourtant pas ceux de Liszt, qui signa l'article ; mais alors, l'amour était chez lui plus tolérant que la foi, et il n'eut pas le courage de n'y pas souscrire. La comtesse, en révolte contre la société et ses conventions, était acquise aux idées progressistes, aux idées nouvelles sur l'art, sur la *musique humanitaire*, qu'avait pu lui inculquer l'abbé Joseph Mainzer, collaborateur de *la Gazette* et de *l'Artiste*, et qui avait ouvert des cours de chant pour les ouvriers. Mainzer lui-même avait emprunté au célèbre Wilhem (Bocquillon) la méthode d'enseignement mutuel.

Dans la *Lettre à un poète voyageur*, en janvier 1837, on retrouve presque textuellement des passages d'un feuilleton du *Monde*, où Mainzer, venait d'exalter ses propres cours, et que Liszt terminait par ces mots : *Vox populi, vox Dei !*

Mais Mme d'Agoult concevait tout autrement la *musique humanitaire*. « Elle résumera, fait-elle écrire à son prête-nom, dans de colossales proportions, le THÉATRE et l'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêtueuse et calme, sereine et tendre. » (*Gazette* du 30 août 1835). Et, sur une page du second *Scrapbook*, elle note de sa main : « Ecrivez une Messe, que le *Kyrie* soit soumission, que l'*Agnus* soit humilité, que le *Credo* soit majesté. Vous devez mourir, que le souvenir, que la mélodie harmonieuse et terrassante de cette Messe soit votre consolation dans vos derniers instants. »

N'est-ce pas ce vœu que, vingt ans plus tard, Liszt devait accomplir dans sa *Messe de Gran ?*

VI

Le but de Mme d'Agoult en écrivant ces *Lettres d'un Bachelier-ès-musique* était, nous l'avons dit, de donner plus de relief à la personnalité du pianiste que Liszt était uniquement pour le public. En rédigeant ou esquissant la biographie que d'Ortigue mit en œuvre, il ne lui déplaisait pas de répandre la légende de la retraite pieuse du jeune artiste hongrois, après la mort de son père, lorsqu'il se retrouva seul avec sa mère, à Paris. (On sait qu'Adam Liszt mourut à Boulogne-sur-Mer, au retour d'un voyage

en Angleterre avec son fils, le 27 août 1827). Liszt habitait rue de Montholon, 7 *bis*, vivant de leçons de piano, professant à l'institution de jeunes filles de M[lle] Alix. Sa vie publique, comme sa vie intime, nous est connue : ce fut à cette époque qu'il aima M[lle] de Saint-Cricq, son élève, et pensa l'épouser ; puis il fit une fugue avec M[me] de Prunarède, en Savoie, suivie de l'idylle avec M[lle] Barré... Non seulement la presse, mais les mémoires contemporains nous autorisent à ne pas croire à cette crise de mysticisme rapportée par les biographes, à la suite de d'Ortigue. Si la comtesse y fait allusion dans la *Lettre* à George Sand, c'est, encore une fois, pour rendre son héros plus intéressant ; car, d'après les documents, le jeune Liszt menait, au contraire, une vie très mondaine et assez dissipée. S'il fréquentait avec quelque assiduité la petite église Saint-Vincent-de-Paul, sise en face de son domicile, ce n'était pas uniquement pour y accomplir ses devoirs religieux, mais aussi pour y faire de la musique avec son ami Urhan, le légendaire et mystique altiste de l'Opéra, qui en était l'organiste. L'abbé Bardin, vicaire de cette paroisse, était grand amateur de musique et violoniste ; il recevait chez lui des artistes, parmi lesquels Jacques Offenbach, alors simple violoncelliste, et cet Hermann Cohen, — le « Puzzi » des *Lettres d'un Voyageur*, qui devint l'élève, le secrétaire et l'impresario de Liszt, et devait finir moine carmélite.

D'après la *Lettre* à Lambert Massart, sur la Hongrie (*Gazette* du 2 septembre 1838), Liszt écrit que « depuis bientôt dix ans que son père avait abandonné son paisible toit... il s'était habitué à considérer la France comme sa patrie et qu'il avait cessé de se rappeler qu'il en était pour lui une autre. La terre de France a reçu les cendres de mon père, et porte son tombeau, asile sacré de ma première douleur. » (On peut remarquer ici que Liszt, au cours de sa longue vie, traversa plus d'une fois Boulogne-sur-Mer ; jamais il n'alla se recueillir au cimetière, sur la tombe paternelle).

La comtesse oubliait et la biographie de d'Ortigue, et ce que nous lisons dans *la Gazette* du 12 février 1837 (à George Sand) : « Lorsque les pressentiments paternels m'arrachèrent aux steppes de la Hongrie, où je grandissais libre et indompté au milieu des taureaux sauvages, etc... »

Si, en retour, les Français pouvaient considérer le musicien comme un de ces *Jeune-France* dessinés avec tant d'ironie par Théophile Gautier, Liszt, en fait, était bien hongrois : il fréquentait chez le Comte Apponyi, ambassadeur d'Autriche-Hongrie,

et y faisait la connaissance de plus d'un magnat de sa patrie. Quant à son voyage de 1838 aux bords du Danube, et aux concerts donnés, à Pesth, en 1840, au bénéfice des inondés, il était projeté depuis quelque temps. « Ma patrie seule, écrit-il deux ans plus tard à la comtesse, au sujet de la réponse à envoyer à la *Revue des Deux Mondes*, — réponse mise au point par M[me] d'Agoult, — ma patrie seule a ma plus profonde reconnaissance, non seulement comme artiste (car à cet égard je dois autant à Vienne) mais comme homme » (1).

La même année, après la mort de Paganini, Liszt publiait son dernier article, dont la péroraison rappelle encore les idées de M[me] d'Agoult :

Que l'artiste de l'avenir renonce donc, et de tout cœur, à ce rôle égoïste et vain dont Paganini fut, nous le croyons, un dernier et illustre exemple ; qu'il place son but, non en lui, mais hors de lui ; que la virtuosité lui soit *un moyen*, non *une fin* ; qu'il se souvienne toujours, qu'ainsi que noblesse et plus que noblesse sans doute :

GÉNIE OBLIGE.

F. Liszt.

Sous la plume de Daniel Stern reparaîtront maints autres thèmes que, sous la signature de Liszt, la comtesse d'Agoult avait déjà exposés et développés dans les articles de *la Gazette musicale*, lorsque, dit-elle dans une lettre à L. de Ronchaud, elle faisait son « métier de bachelier. » Dans sa correspondance avec Adolphe Pictet, par exemple, la description de la société et de la vie musicale italiennes ; les réflexions sur les beaux-arts, ont un écho dans son livre sur *Florence et Turin, études d'art et de politique* (1862), et surtout dans ses *Mémoires*.

Ici, comme l'a dit M. Ad. Boschot *(Musiciens et poètes)*, « le style c'est la femme » ; et non seulement le style, peut-on ajouter, mais la pensée. Ce style est celui des *Lettres républicaines*, comme celui des *Lettres d'un Bachelier*. La forme favorite de M[me] d'Agoult-Daniel Stern était la forme épistolaire, assez fréquente en ce temps-là, et dont peut-être George Sand lui avait donné l'exemple. Avec la même dialectique, la même rhétorique, celle que Barbey

(1) Cette longue lettre, de Hambourg, (fin octobre 1840), serait tout entière à citer. Le 15 octobre, Scudo, rappelant la sabre d'honneur remis à Liszt par ses compatriotes, en 1838, avait écrit dans la *Revue* : « Nous laisserions Beethoven et Weber mourir de faim pour donner un sabre d'honneur à M. Liszt. »

d'Aurevilly (dans ses *Bas-bleus*) appelle la *rhétoricienne* adresse ses lettres à Miczkievicz, à Mazzini, au comte de Chambord. Le début de celle à Miczkievicz rappelle la lettre à Massart. La phrase, tantôt courte, tantôt haletante, tantôt développée, avec emphase, ne ressemble en rien à celle des lettres authentiques de Liszt. Il n'est pas, du reste, d'une individualité prononcée, et peut-être y décèlerait-on des influences de George Sand, de d'Ortigue, d'autres encore.

Ce qui nous importe ici, c'est d'avoir démontré, pièces en mains, que tout ce qui, avant 1846, a paru sous le nom de Liszt n'est pas l'œuvre de Liszt, mais son œuvre à elle.

Et voici encore une autre preuve : si nous en croyons les *Souvenirs d'une compatriote*, Janka Wohl (1887), Liszt, rappelant l'époque où Mme d'Agoult s'ennuyait à Genève, aurait dit un jour : « Je l'ai mis *(sic)* sur le bon chemin. » La vérité est que, dès 1836, elle écrivait dans le journal de James Fazy, *l'Europe centrale* (futur *Journal de Genève*), et que, dans son second *Scrapbook*, on trouve même un article intitulé *Un concert à Genève*, qui doit remonter au mois d'avril 1835. M. Robert Bory cite en outre deux articles qui parurent dans l'*Europe centrale*, tous deux anonymes.

A partir de 1841, le nom de Liszt ne devait plus paraître, de dix ans, dans la presse parisienne. Mme d'Agoult devient Daniel Stern. Dans sa « maison rose » de la rue Circulaire (rue de Tilsitt), elle reçoit de nombreux émigrés hongrois, parfois même recommandés par Liszt (voir sa lettre du 9 avril 1849) ; elle combat pour l'indépendance hongroise, pour l'unité italienne, pour l'unité allemande. Aussi, vers la fin de sa vie qui devait se prolonger jusqu'en 1875, pourra-t-elle écrire : « J'ai eu cinq grandes passions : Dieu, la République, la Maternité, Liszt et l'Italie. Seule l'Italie ne m'a pas trompée. »

VIII

Dès l'année 1839, les signes précurseurs d'une rupture entre Liszt et la comtesse apparaissent. Tous deux passent les étés de 1840 à 1842 dans l'île de Nonnenwerth près de Bonn. En 1844, le désaccord s'accentue pour aboutir, deux ans plus tard, à une séparation complète. La correspondance pourtant continua, motivée en partie par l'existence des trois enfants dont Liszt voulait

assurer l'éducation. Mais, à partir de 1847, ses nouvelles amours avec la princesse Sayn-Wittgenstein la rendirent plus rare.

Elevée par une gouvernante française, une dame Patersi, qu'elle imposera aux enfants de Liszt, Carolyne Ivanovska est un parfait exemplaire d'autodidactisme, avec tous ses défauts et ses avantages. Un mariage malheureux avec le prince Sayn-Wittgenstein, d'origine allemande, l'avait contrainte à vivre seule, dans ses terres immenses de l'Ukraine, à développer sa vie intétieur et à acquérir une culture toute personnelle. Elle lisait sans cesse. Son éducation lui avait inculqué les idées et l'esprit français ; elle n'avait même connu la philosophie de Hegel que par le canal français. Et voici le paradoxe : la française, Mme d'Agoult, en donnant à Liszt une instruction allemande, avait fait de lui un esprit international ; tandis que, établie à Weimar, la princesse, — d'origine polonaise, épouse séparée d'un grand seigneur russo-allemand, — voulut, conformément à son éducation et à ses convictions politiques françaises, faire abandonner à Liszt sa culture germanique. Ses dons naturels n'étaient du reste pas comparables à ceux de la comtesse ; et Liszt lui-même en avait conscience.

Les archives de Thuringe renferment quelque 400 pièces, sous la rubrique « Affaire Wittgenstein » qui émanent d'elle et dénotent chez cette femme (dont la devise était : *honorem meum nemini dabo*), une force de volonté, une opiniâtreté peu communes : ce sont des lettres, des requêtes, des réponses, dont elle assassine la cour de Weimar et particulièrement le baron Maltitz, chargé d'affaires de Russie.

Ecrivain intarissable, elle travailla jusqu'à son dernier jour à un ouvrage en vingt-quatre volumes sur les *Causes extérieures de la faiblesse intérieure de l'Eglise*, dont plusieurs furent mis à l'index (cet ouvrage ne devait être connu que vingt ans après sa mort), et quantité d'autres études religieuses, morales, sociales, restées pour la plupart inédites.

Cette nouvelle femme-auteur qui entrait dans la vie de Liszt et allait en changer le cours, avait dû apprendre de lui le secret de sa collaboration parisienne de naguère ; son ambition, mue par divers sentiments féminins compréhensibles, la pousse, elle aussi, à se faire l'Egérie de l'artiste devenu kapellmeister du duc de Weimar, et à se persuader qu'elle pouvait et devait le guider dans sa vie d'artiste, l'aider à écrire, en français, plus et mieux qu'à Paris, tout en vivant loin de France. Elle dirigea, pour ainsi

dire, un bureau de rédaction, qui publiait sous le nom de Liszt.

Ainsi commença la seconde période « littéraire » du musicien hongrois. Les quatre volumes de lettres à la princesse nous révèlent, par exemple, à propos d'une étude projetée sur Schubert, ce que fut cette nouvelle collaboration : la princesse ayant adressé un questionnaire au banquier viennois Simon Löwy, mit en œuvre les documents obtenus ; Liszt revit ce travail et y ajouta son nom (Cf. lettre du 3 mai 1851). De même, la biographie de Robert Franz (1855) fut écrite par le beau-frère du célèbre compositeur de Lieder ; Raabe en a administré la preuve d'après un manuscrit du Liszt-Museum. Ce musée, nous le répétons, ne renferme pas un seul autographe « littéraire » de Liszt. En revanche, il conserve d'innombrables preuves de la graphomanie de la princesse Wittgenstein, des lettres à Liszt, par exemple, qui n'ont pas moins de vingt-quatre pages, et une nécrologie inédite de Daniel Liszt (1859), en seize pages, où nous lisons que ce fut elle qui détermina Liszt à envoyer son fils à Vienne, où il devait bientôt mourir.

Le compositeur Peter Cornelius, qui vécut à Weimar de 1852 à 1861 et fut le secrétaire de Liszt, nous fait pénétrer, grâce à son journal, dans le laboratoire de Weimar ; il nous montre les deux collaborateurs à l'œuvre. Ainsi, le 3 décembre 1854, à propos de l'étude sur le *Rheingold*, qu'il vient de traduire du français, Cornelius note que la princesse en a fait la lecture ; Liszt revoit le manuscrit avec elle. « Et alors tout fut bouleversé, ce qui me fit beaucoup de peine ». Par quatre fois, l'opération recommença, la princesse examinant chaque mot, changeant des phrases. Cornelius en perdait la tête. « J'ai cru que j'en deviendrais fou », avoue-t-il. Critiquant le terrible verbiage de cette prose, et faisant observer qu'il vaudrait mieux écrire quelque chose de bien sur la partition plutôt que des phrases comme celle-ci : « Le *Rheingold* développe ses lignes majestueuses sous le ciel clair de l'Allemagne », la princesse se récrie : « Liszt ne peut faire cela, il ne peut pourtant pas faire l'éloge du *Rheingold* ! » En réalité, il n'est presque pas question de la musique de Wagner, dans cette étude qui, dirons-nous avec Raabe, « n'est que le témoignage honteux de l'asservissement de Liszt à la princesse. » Cornelius, qui possédait pourtant une forte culture française, regrette en outre de voir la princesse citer sans cesse les grands hommes français : « Ce parallèle perpétuel de Gœthe et de Hugo, de Schiller et de Lamartine,... est dur à digérer pour un Allemand. »

La rédactrice de Liszt, — car tel était bien le rôle de la princesse, — *développait* les thèmes qu'il lui avait donnés ; la première esquisse, en français naturellement, était sa tâche à elle ; Dans une lettre à Liszt (du 25 avril 1851), par exemple, elle lui propose de relier « avec quelque développement » les articles sur *Lohengrin* et *Tannhäuser*, de façon à en doubler ou tripler la longueur. « Il me serait une charmante occupation » ; « ce serait l'affaire de trois jours » (lettre citée par M. Raabe).

Le premier résultat de cette collaboration fut le feuilleton sur les fêtes de Gœthe et de Herder à Weimar (*Journal des Débats*, 20 octobre 1850) ; Le style en est sec et bien différent de celui des *Lettres d'un Bachelier-ès-musique*. Il n'est pas impossible que le texte en ait été revu par Louise Bertin, la fille du directeur de l'influent journal étant elle-même poète et musicienne. Liszt, qui avait réduit pour piano sa partition de *la Esmeralda* (d'après Victor Hugo, représentée à l'Opéra, de 1836 à 1839), n'avait jamais rien signé aux *Débats* pendant sa période parisienne.

Le premier volume publié ensuite sous le nom de Liszt fut *F. Chopin*, dont la genèse est bien connue depuis la récente réédition du texte original, préfacé par M. J.-G. Prod'homme. Cette biographie parut d'abord, en dix-sept articles, dans *la France musicale* des frères Escudier, en 1851, puis, en février 1852, en librairie. Afin de se documenter, Liszt avait adressé à la sœur de Chopin (de Pilsen, 14 novembre 1849), un questionnaire en douze points ; il n'en utilisa qu'incomplètement les réponses, — si toutefois il les reçut (elles existent, mais de l'écriture de Miss Stirling). Avec les souvenirs personnels de Liszt et sa propre imagination, la princesse fit un « arrangement » prolixe dans lequel elle a introduit mille considérations étrangères au sujet, sur la Pologne, la société polonaise, les danses polonaises, etc., en un style emphatique, embarrassé, qui se distingue aisément des pages purement musicales ou anecdotiques écrites ou dictées par Liszt. Le manuscrit fut communiqué à Sainte-Beuve, qui en fut effrayé et ne voulut pas se charger de le corriger ; l'ancien ami se récusa, et *F. Chopin par F. Liszt*, révisé par le philologue belge Fr. Chavée, parut dans *la France musicale*, puis, revu et augmenté de longues digressions, fut réimprimé en volume et lancé au début de février 1852. Un quart de siècle plus tard, Mme de Wittgenstein reprit cette brochure de 200 pages, et, du consentement de Liszt, l'augmenta encore, la transformant en

un in-octavo de plus de 300 pages publié à Leipzig (1879) qui en rend plus pénible encore la lecture.

Mais ce n'est pas seulement de Chopin et de Wagner que Liszt s'occupa à Weimar : son vieil ami Berlioz, dont il ressuscitait le *Benvenuto Cellini*, Berlioz, à qui il consacrait toute une *semaine*, en 1853, inspira à Liszt, ou plutôt à son amie, une brochure sur *Harold en Italie* de 90 pages. Le manuscrit, original ou copie, en est perdu. Dans ce fatras obscur, oiseux, un chapitre (le second), est consacré à Hegel ! Seize pages seulement, d'analyse musicale, peuvent être attribuées avec certitude à l'auteur responsable ! La princesse avait d'abord proposé à Liszt (lettre du 8 avril 1851) d'écrire ce qu'il pensait de *Harold*, s'offrant à le « développer »... Le travail ne fut terminé qu'en 1855, et parut en allemand, traduit par Richard Pohl. Berlioz, à cette époque (cf. lettres du 7 juin et du 21 juillet), pria Liszt de lui envoyer le manuscrit pour la *Revue contemporaine* de M. de Calonne. La princesse allant à Paris, y apporta le manuscrit, qu'elle dut revoir avec Berlioz ; mais elle ne put le faire accepter par la revue, ni par un éditeur. On savait bien à Paris que cette étude, où il était fort peu question de Berlioz, ne pouvait être l'œuvre de Liszt.

Mme de Wittgenstein tenta en outre de nouer des relations avec des journaux parisiens. Dans une de ses lettres, Liszt fait allusion à une collaboration éventuelle au *Constitutionnel* ; mais rien ne résulta de ses démarches de la princesse.

L'ouvrage sur *les Bohémiens et leur musique en Hongrie* est d'une tout autre importance pour notre présente étude, car il est le seul qui appartienne en propre au compositeur des *Poèmes symphoniques*. D'après une lettre de la princesse (13-16 juin 1881), Liszt serait parfaitement « innocent » de cet ouvrage dont le thème est qu'il n'existe pas de musique hongroise, mais seulement une musique que jouent les tziganes, restes d'une antique épopée musicale dont le tzigane est le rhapsode. Cette théorie erronée, injurieuse à l'égard du peuple hongrois, était courante à l'époque romantique, alors que régnaient encore l'influence ossianique et les théories dérivées de l'ossianisme. Liszt, d'ailleurs, dans les éditions ultérieures des *Bohémiens*, s'y est toujours tenu et n'a jamais corrigé cette erreur manifeste.

Se trouvant à Daka, le 8 octobre 1846, il écrivait déjà à Mme d'Agoult : « J'ai recueilli quantité de fragments à l'aide desquels on recomposerait assez bien l'épopée musicale de cet étrange pays, dont je me constitue le rhapsode. Les six nouveaux cahiers

(une centaine de pages environ) que je viens de publier à Vienne sous le titre collectif de *Mélodies hongroises* (il y en avait déjà pour quatre cahiers il y a six ans) forment un cycle quasi complet de cette épopée fantasque, semi-ossianique (car il y a le sentiment d'une race héroïque évanouie, dans ces chants) et semi-bohémienne. Chemin faisant j'en écrirai encore deux ou trois cahiers pour parachever le tout ». En ces lignes, nous trouvons l'idée directrice du livre. Ecrivant six jours plut tôt à son ami Leo Festetics, Liszt ne se surnomme-t-il pas le « premier tzigane du royaume de Hongrie ? »

En 1859, il écrira même à Hanslick, — non sans exagération, — que le problème de la musique de son pays le préoccupe depuis vingt ans, et qu'il l'a considéré plutôt du point de vue littéraire que du point de vue musical. Mais peut-être, vers le temps de son premier voyage en Hongrie (1838), avait-il déjà projeté une étude sur ce sujet, avec la comtesse d'Agoult ?

La première partie des *Bohémiens* parut fragmentairement dans *la France musicale* (juillet-août 1859). Ce n'est qu'un extrait, pour les généralités, de Grellmann, Borrow et Pott, arrangé à la sauce hégélienne ; quant à la partie concernant la Hongrie, elle met en œuvre des matérieux fournis par Karl Kertbeny, qui a dû communiquer à Liszt, notamment, les *Perles de l'ancienne musique magyare,* du comte Fay, et les deux études de Gabriel Matray (tirées de l'ouvrage intitulé *Hongrie et Transylvanie en images,* 1863, en hongrois) : *Johann Bihari musicien populaire hongrois,* et *la Musique hongroise et la musique des tziganes hongrois* ; Liszt en a donné une traduction presque textuelle.

L'ouvrage fut proposé à Escudier (lettre du 25 avril 1854), pour *le Pays,* journal quotidien qu'il dirigeait alors, avant même d'être terminé ; Escudier préféra le donner dans *la France musicale* ; mais il ne publia pas le volume qui, terminé et amplifié par la princesse, — elle n'y ajouta rien d'essentiel, sauf les pages où il est question des Juifs, — parut d'abord à Paris, en 1859.

Les Bohémiens et leur musique en Hongrie est le seul ouvrage de Liszt qui soit vraiment de lui ; la part de sa collaboratrice n'y est que secondaire et ne touche pas au fond. A l'occasion du centenaire de son auteur, la princesse Marie de Hohenlohe, fille de la princesse, en a donné une édition populaire abrégée, mais qui ne modifie en rien la thèse originale de Liszt.

Ce fut le dernier ouvrage qui porte son nom. Par la suite, la princesse, retirée à Rome, s'occupa avec Lina Ramann de la bio-

graphie de Liszt et de la publication de ses *Gesammelte Schriften*. Elle se voua, comme on sait, à la littérature religieuse et mystique, composant le grand ouvrage que nous avons cité. L'abolition du pouvoir temporel du pape, la chute de Napoléon III l'avaient profondément affectée. Son grand amour pour Liszt s'était changé, au bout de dix ans, en une amitié toujours profonde de son côté, et doublée d'une admiration indéfectible. Elle aussi était devenue écrivain, comme Daniel Stern, mais dans un autre camp, et avec un peu moins de génie.

X

Nous en avons assez dit sur le cas de Liszt écrivain. Il reste, en somme, un épistolier dont les vingt volumes de correspondance sont toujours d'une lecture intéressante et instructive. Liszt est un causeur spirituel, qui a beaucoup vu et beaucoup retenu, mais auquel il ne faut pas demander de profondes pensées. Les informations qu'il donne sur ses contemporains, sur les événements politiques, sont toutefois sujettes à caution : à partir de 1850, — Liszt a vieilli très vite, — sa mémoire le trahit parfois, et il faut toujours se défier de son imagination fiévreuse ; mais ses lettres nous font pénétrer aussi, fait capital, dans son laboratoire d'artiste créateur.

Liszt « écrivain et penseur » est l'œuvre de deux femmes qui l'ont aimé et dont il a subi l'influence, presque sans réagir. Les articles de l'époque parisienne ne sont que le reflet des pensées de la comtesse d'Agoult et, considérés de ce point de vue, ils offrent un grand intérêt. Au contraire, ceux de l'époque de Weimar en ont infiniment moins ; *les Bohémiens* surtout, sont, comme une bonne partie du *F. Chopin*, d'une lecture fatigante et, lorsque nous écoutons les *Rhapsodies*, nous pouvons le faire sans nous en soucier.

N'oublions pas enfin que la réputation d'écrivain que la postérité a pu faire à Liszt est en grande partie l'œuvre de la princesse Sayn-Wittgenstein, qui se dévoua à la publication des *Gesammelte Schriften* procurée par Lina Ramann.

XI

Liszt « écrivain » peut s'expliquer par le romantisme, et par les exemples de d'Ortigue biographe de Berlioz, de Lamennais publiant sous son nom des travaux du même d'Ortigue et de Didier ; par celui, antérieur, de Stendhal démarquant Carpani dans ses *Lettres sur Haydn, Mozart et Métastase* (1817). Mais ceux-là, du moins, sont de véritables écrivains, tandis que Liszt le devint,... dirons-nous malgré lui ?

Non seulement on a voulu faire de lui un « écrivain » et un « penseur », mais encore un grand idéaliste. Certes, il n'a pas l'égoïsme impitoyable d'un Wagner, mais il n'est pas plus idéaliste qu'un Chopin, ou un Berlioz qui est peut-être le plus grand compositeur romantique. Quand il ne composait pas de musique, Liszt était l'homme de la réalité, des compromis avec les puissants du jour. *Poses et grimaces*, ce titre qu'il proposait à Mme d'Agoult pour ses souvenirs, pourrait aussi bien s'appliquer à lui-même, — comme à tant d'autres romantiques.

Son attitude politique, qui mériterait une étude spéciale, est absolument indifférente aux grands problèmes qui agitaient le XIXe siècle. Il ne comprend ni le problème allemand, ni le problème italien, ni même le problème hongrois. Il n'était pas prédestiné, comme un Wagner, à faire un proscrit politique. Et même derrière son catholicisme, une ombre se profile : sa vie désordonnée.

De même que tout artiste en qui brûle la flamme sacrée, et qui se sent appelé à faire une révolution, est un idéaliste, Liszt lutte pour son idéal ; mais ce n'est pas en de belles phrases qu'il a mis son objectif, c'est dans ses harmonies subversives qui font pressentir l'avenir mais qui n'ont rien à voir avec la littérature.

Pour expliquer finalement ce penchant à la mystification, qui le caractérise, on ne doit pas s'en tenir au cas de la comtesse d'Agoult. Adam Liszt, son père, avait eu, dès son arrivée à Paris, l'ambition de lui faire composer un opéra pour l'Académie royale de musique : ce fut *Don Sanche ou le Château d'amour* (1825). Son maître, Paër, apprit au « petit Litz » non pas tant le contrepoint et l'harmonie que la manière de composer un opéra parisien. « Paër m'a aidé essentiellement, personne autrement », a noté Liszt lui-même en marge d'un volume de sa biographie par

Lina Ramann (au Liszt-Museum de Weimar). En effet, de l'examen de la partition, conservée en copie du temps à la bibliothèque de l'Opéra, on peut inférer que *Don Sanche* est plutôt l'œuvre du maestro italien que celle du jeune « improvisateur ».

Nous ne connaissons pas non plus d'autographe, ni même de copie, de la *Fantaisie* pour piano et orchestre sur le *Lelio* de Berlioz, exécutée en 1836, à la salle Erard. En revanche, nous savons par la correspondance que, de même que pour ses livres, Liszt a eu des collaborateurs pour ses œuvres musicales : Conradi, par exemple, et Raff qui travailla aux cinq premiers *Poèmes symphoniques*. Et Liszt était déjà kapellmeister à Weimar lorsqu'il les faisait ainsi instrumenter, c'est-à-dire lorsqu'il employait ces musiciens à une partie essentielle de la composition !

Sa carrière d' « écrivain » terminée, Liszt entre heureusement, avec une pleine intensité, dans celle de compositeur, — quoiqu'il en soit parfois distrait, ou par la politique, ou par les péripéties du procès en annulation de mariage que poursuit la princesse pendant quelque quinze ans.

Cette réputation d'écrivain et de penseur qu'on a faite à Liszt a conduit à porter sur lui un jugement entaché d'erreur. D'un des génies instinctifs les plus puissants du siècle, on a fait un musicien « lettré », un cérébral, alors que sa personnalité, toute d'impulsion, se refuse à une synthèse systématique ; alors que c'est en cette qualité naturelle que réside l'un des traits les plus caractéristiques, les plus originaux du génie, et peut-être sa valeur capitale.

Franz Liszt est une personnalité si éminente, que son image n'a pas besoin d'être idéalisée.

Il est temps de débarrasser cette image des enjolivements qu'y ont apportés de trop crédules portraitistes, ou naïfs ou mal informés. Ainsi pourrons-nous admirer son génie dans la plénitude de son originalité naturelle.

Emile HARASZTI.

ANDRÉ PIRRO

(Saint-Dizier, 12 février 1869. — Paris, 11 novembre 1943).

Il est trop tard aujourd'hui pour écrire une *Déploration sur la mort de Pirro* — et pourtant combien de fois il est revenu à notre mémoire depuis un an, ce début obligé des déplorations du XVe siècle, *Quis dabit oculis nostris fontem lacrymarum!* Ce qu'il est temps de faire, et ce que j'entreprends ici, c'est de rappeler les événements principaux de son existence, qui se confondent dans une large mesure avec la série de ses travaux et de ses publications. Il importe de traiter historiquement le maître qui a été un grand historien. Mais par un hasard assez ironique, il n'est pas aisé d'établir tous les faits de la vie d'André Pirro. Sa femme est morte avant lui, en août 1941. Son frère n'a pas laissé d'enfants. Quelques amis restent seuls — et parmi eux l'un des plus fidèles, Félix Raugel (1) — pour rendre témoignage sur la jeunesse d'un homme que nous, ses élèves, n'avons connu que déjà mûr. Aux notes biographiques et bibliographiques que je me suis efforcée de réunir, il y aura peut-être lieu d'apporter quelques additions à la reprise des relations internationales.

La famille Pirro était vouée à la musique. Jean Pirot, qui transforma par la suite son nom en Pirrot, puis en Pirro, était né en 1813 à Woustwiller (Moselle) (2). Il était tout juste adolescent lorsqu'on lui confia l'orgue de son village natal, qu'il devait quitter dès l'âge de vingt ans. Le premier dimanche d'octobre 1833,

---

(1) C'est de lui que je tiens plusieurs renseignements sur la famille Pirro. Je remercie également Madame Lebeau, bibliothécaire à la Nationale, qui m'a secondée dans mes recherches, et M. Jean Bonnerot, conservateur de la Bibliothèque universitaire de Paris, qui a mis à ma disposition le dossier d'André Pirro. M. G. de Van m'a communiqué la date du mariage d'Agnès et André Pirro : 10 septembre 1897.

(2) Canton de Sarreguemines. Félix Raugel raconte l'histoire suivante, qui est bien curieuse. Au cours d'une conversation avec Pirro, il critiquait l'omnipotence des curés en Alsace et donnait des preuves. Pirro s'écrie : « Mais en Lorraine, c'est la même chose! J'ai connu un jeune homme qui avait fait gras un jour défendu. Il fut condamné à faire maigre le jour

d'après les comptes de la fabrique d'Ancerville (Meuse), il traita avec la paroisse de cette petite ville, où il entra en fonctions comme organiste le 1er janvier 1834. Un traitement annuel de 1.200 francs, plus le casuel, lui était assuré. Il démissionna en avril 1838 pour prendre le grand orgue de Notre-Dame de Saint-Dizier (Haute-Marne), qu'il conserva jusqu'en 1865. Il se maria sans doute assez tard. Son fils aîné, Henri, naquit seulement en 1858, et le second enfant, André-Gabriel-Edme, ne suivit qu'à onze années de distance. Henri Pirro fut un érudit, classa les archives de Saint-Dizier, publia des travaux d'histoire locale et mourut le 10 janvier 1919, au retour d'un voyage en Lorraine où il était allé revoir, libéré, le berceau de la famille. Il était bibliothécaire de sa ville et Jean Bonnerot lui a consacré une notice nécrologique dans la *Revue des bibliothèques*.

Jean Pirro quitta en 1865 l'orgue de Notre-Dame et prit alors celui de l'Asile de Saint-Dizier, qu'il devait tenir jusqu'à sa mort (3 février 1886). La bibliothèque de cet asile conserve de nombreux motets et messes de sa composition. Notre maître gardait en plusieurs exemplaires des valses pour piano, signées Pirrot (sans prénom), qui avaient été éditées à Paris, chez Leduc, « au Magasin de musique du Roi ». On retrouve aussi parmi ses papiers une esquisse manuscrite d'orchestration, que son père avait préparée pour l'une de ces valses.

Mais Jean Pirro ne se bornait pas à cette activité d'organiste et de compositeur. Il était également philologue et enseignait au Collège de Saint-Dizier. C'est à lui certainement qu'est dû un ouvrage intitulé *Universal Sprache* et qui fut publié à Paris par Pirro (sans prénom) en 1868. Il tente, dans ce travail, de constituer une langue commune, sorte d'espéranto qui choisit le plus simple, parmi les vocables français, allemand, anglais, italien et espagnol, pour en faire, moyennant certaines modifications, un mot du langage proposé.

Les vies de Jean et d'Henri Pirro semblent être, chacune pour sa part, une ébauche de ce que sera la carrière d'André. Le fin talent musical du père, ses connaissances linguistiques, le goût

---

de Pâques et dut se contenter d'un hareng saur, consommé en public. Il fut si dégoûté qu'il quitta son pays pour toujours. » *Felix culpa*, à laquelle nous devons peut-être que l'historien du quinzième siècle musical ait écrit en français. Remarquons toutefois que le nom primitif de la famille, Pirot, n'a rien de germanique et que ces Lorrains sont sans doute héréditairement français.

du frère pour les archives et son souci du document authentique se retrouveront, mais amplifiés, chez le professeur en Sorbonne. Formé par ce père et par ce frère aîné, notre musicologue a révéré dès l'enfance les architectures sonores et les satisfactions que procure la découverte du détail vrai. Jean Pirro avait posé lui-même sur le clavier les doigts du petit André. La méthode était dure. Il fallait tout deviner, ou l'on n'était qu'un « petit imbécile ». Mais André comprenait toujours du premier coup, et le père le remarquait devant le fils aîné en lui faisant honte. Dès qu'il fut grand garçon, il arriva à André de remplacer son père comme instructeur des chanteuses qui assuraient les offices de l'Asile. Certaines d'entre elles se souviennent encore des répétitions dirigées par le jeune homme et ne tarissent pas d'éloges sur les qualités musicales dont il faisait preuve en leur inculquant le chant grégorien.

André Pirro arrive à Paris à vingt ans, pour s'inscrire à la Faculté de droit. Je ne pense pas que le droit par lui-même l'attirât beaucoup. Mais Paris, c'était le Conservatoire de musique. Il y suit comme auditeur la classe d'orgue de César Franck. Il aime la suavité et les soupirs de ce musicien. Mais c'est seulement quand Widor succède à Franck comme professeur, en 1891, qu'il a la révélation de la technique classique de l'orgue et notamment des principes qu'il sied d'observer pour l'exécution des œuvres de Bach. Dès ce moment Jean-Sébastien n'a plus de secrets pour lui. Il a exploré son œuvre en tous sens déjà. A vingt-cinq ans, achevant l'été dans le village lorrain de ses ancêtres, il signe (Wustweiler, 27 septembre 1894) l'avant-propos de son livre sur l'*Orgue de Jean-Sébastien Bach*, pour lequel Widor lui donne une préface.

Ni pour la forme ni pour le fond ce premier livre ne sent le débutant. Avec largeur Pirro sait déjà appuyer l'étude d'un auteur de premier plan sur celle des précurseurs qui ont composé son vocabulaire. Une fréquentation journalière lui a permis de discerner ce qui, de Frescobaldi, de Froberger, de Pachelbel et de Buxtehude, s'est transmis à Bach, directement ou indirectement. Avec sûreté il distingue dans un prélude ou une fantaisie les traces d'une passagère admiration pour tel ou tel devancier, ou pour la musique italienne. Il a déjà sondé les ouvrages de Mattheson, ruminé les compositions annonciatrices de Sweelinck et de Scheidt, lu et joué les organistes français qu'il devait bientôt aider Guilmant à rééditer (il est encore assez méprisant à leur égard, mais il reviendra de ce mépris).

Pour cette première publication, Pirro est loin de s'être construit le style littéraire si personnel qui ne sera pleinement acquis qu'au temps de sa thèse sur Bach, ce style à la fois précis et métaphorique, d'une élégance raffinée, et si dense qu'on retient son souffle. Il écrit alors comme écrit l'époque. Et l'on est aujourd'hui surpris de voir cet homme, que nous avons connu si dédaigneux des modes, sacrifier aux tournures « fin de siècle » (voir par exemple pp. 52-53 et 125). Toutefois l'ampleur de certaines descriptions, longuement nourries d'une image symbolique (par ex. p. 115), annonce déjà l'*Esthétique de Bach.*

La chronologie des pièces instrumentales de Bach n'est pas moins présente à son esprit que celle des œuvres d'orgue. Aussi peut-il nous montrer dans certains morceaux pour orchestre des effets empruntés à l'orgue, et dans certains morceaux d'orgue des intentions orchestrales qui se trouvent pleinement réalisées dans les concertos ou les sonates de la même période.

Mais c'est moins l'étendue des connaissances, pourtant étonnante chez un si jeune homme, que la méthode de travail qui rend ce petit livre remarquable. Pirro s'est déjà fait une loi de ne reproduire aucune assertion qu'il n'ait pu vérifier lui-même par un recours aux sources. Dans le cas de ce livre, c'est sur les réalités musicales qu'il se fonde, sur les seuls textes musicaux. Il est décidé à écarter, sur les questions qu'il étudie, ce qu'on appelle la littérature du sujet. Il n'admet pas de truchement entre lui et l'œuvre qui l'intéresse, ni commentateur, ni interprète. Il la place en face de lui, l'interroge, la médite et reçoit directement sa leçon. Ce qu'il nous communique de ce colloque garde une valeur inaltérable, car le contact entre une œuvre d'art et une conscience reste toujours instructif, tandis que les manuels et les traités laborieusement compilés sont des édifices fragiles.

Pirro avait ainsi trouvé dès son premier ouvrage deux des objets autour desquels sa pensée ne devait guère cesser de graviter : la musique d'orgue et l'œuvre de J.-S. Bach. Deux des lignes principales de sa vie intellectuelle sont dessinées. Le troisième de ces sujets d'élection sera la musique des XVe et XVIe siècles. Il commence déjà à tourner ses regards de ce côté, et rédige quelques notes sur la notation proportionnelle.

C'est dans l'hémisphère austral que ces notes devaient prendre forme.

Après une première année de régiment, il avait obtenu un sursis pour le reste de son temps de service. Mais à l'automne de 1894,

ayant négligé d'acquérir un diplôme de licencié, il fut convoqué de nouveau et accepta d'accomplir cette nouvelle période militaire à Madagascar, où (me dit Raugel) il devint secrétaire d'un général. C'est de la grande île que furent probablement expédiés, en 1895, les articles sur *la Notation proportionnelle des XVe et XVIe siècles*; ils parurent dans la *Tribune de Saint-Gervais* que Charles Bordes venait de fonder. Pirro avait le mérite, en un domaine encore des plus obscurs — et auquel personne en France n'était revenu depuis la mort de Coussemaker, c'est-à-dire depuis près de vingt ans — de dégager quelques préceptes simples, qu'il avait tirés de la lecture des théoriciens anciens.

Le séjour militaire à Madagascar prit fin après huit mois, en raison d'une maladie qui devait laisser des traces. Toute sa vie, malgré sa robuste constitution physique, Pirro s'est ressenti de cet accès paludéen. Il ne voulait pas admettre que la quinine eût pu le guérir. Il avait une horreur toute moliéresque de la gent médicale. Cette confiance en la nature et ce refus des drogues nous ont peut-être privés de plusieurs années de sa présence. Son esprit restait lucide, dans ses dernières années, en un corps agité de tremblements, et quelques pilules eussent peut-être calmé le frère inférieur, peut-être restauré son équilibre.

De retour en France, il s'associa aux efforts de ceux qui, à la *Schola cantorum* naissante, tentaient de renouveler la musique sacrée en ranimant les compositeurs du passé. Guilmant, l'un des créateurs de la *Schola*, lui confia le soin de rédiger les notices biographiques des organistes dont il entreprenait de restituer les œuvres. C'est à l'occasion de ces notices qu'André Pirro fit la première de ces campagnes de fouilles qui lui procurèrent tant de fois le plaisir de la découverte et qui mirent dans une lumière nette tant de maîtres de notre passé musical. Au lieu de consacrer toutes ses journées à la Bibliothèque nationale, il se partagea désormais entre la rue de Richelieu et la rue des Archives. Quand les Archives nationales lui refusaient le dernier secret des musiciens qu'il suivait à la trace, il se mettait en relation avec quelque érudit de province et obtenait de lui qu'il explorât les archives locales S'ensuivait un commerce épistolaire également profitable pour les deux correspondants. Les Mémoires de l'Académie de Reims pour l'an 1903 nous ont conservé les lettres adressées par lui au secrétaire de cette académie, qui consulta sur ses indications les registres des anciennes paroisses et les minutes de notaires. La figure de Nicolas de Grigny et celle de Jacques Cellier, autre

organiste de Notre-Dame de Reims, à la fin du XVIe siècle, furent éclairées par cette conjugaison d'efforts. Pirro avait si bien stimulé le zèle des savants rémois que c'était à qui lui enverrait des renseignements nouveaux. Là encore nous trouvons un exemple à suivre.

L'exploration des archives — comptes d'églises et de princes, délibérations capitulaires traitant de chantres et d'orgues — n'avait guère été, jusqu'alors, pratiquée au profit de l'histoire musicale. Pirro avait compris que l'inventaire systématique des données cachées sous les comptes devait nous livrer des faits certains. Car rien n'est moins tendancieux qu'une liste de dépenses, et nul jugement de valeur, nul intérêt propre n'a pu faire dévier la main qui l'a tracée.

Fixées dans tous leurs détails par de telles recherches, les biographies de nos grands organistes devaient paraître au cours de douze années (1897-1909), en tête des volumes intitulés *Archives* (mot suggéré peut-être par Pirro, qui en faisait un idéal) *des maîtres de l'orgue.* Des événements d'ordre intime sont mêlés à la publication des premiers tomes de cette série, le *Titelouze* de 1897, l'*André Raison* de 1899, le *Roberday* de 1900. Dans ces années se place l'unique roman d'André Pirro, le roman de son mariage. C'est à Paris qu'il rencontra pour la première fois la belle Finlandaise qui devait devenir sa femme. Mais il alla l'épouser dans son propre pays. Il garda de ce voyage un goût pour les contrées du Nord qui devait le conduire notamment à Upsal, où il a recueilli une si abondante moisson d'œuvres de Buxtehude. Il avait appris assez de suédois pour être en mesure d'accepter, quand le *Mercure musical* se fonda en 1905, la chronique des pays scandinaves. La *Tribune de Saint-Gervais* continuait cependant à accueillir ses articles, qui étaient souvent la première esquisse ou le complément d'une des notices en préparation pour les *Archives de l'orgue* (quatre articles sur Titelouze en 1898, un sur Louis Marchand en 1900, etc.).

Il s'était inscrit à la Faculté des lettres de Nancy en 1898-99 pour obtenir la licence Mais il ne négligeait pas de cultiver son talent de musicien pratiquant, qui était subtil et expressif. Entre 1900 et 1904 il tint l'orgue de Saint-Jean-Baptiste de Belleville, avec Gastoué comme maître de chapelle. Dans le même temps on le voyait souvent, remplaçant Guilmant dans cette fonction, réaliser à l'orgue la basse continue des cantates de Bach que dirigeaient à la *Schola* Charles Bordes ou Vincent d'Indy. D'après

les souvenirs de Raugel, le cours d'histoire de la musique vers 1900, à la *Schola*, était assuré à tour de rôle par Pierre Aubry, Bourgault-Ducoudray, Michel Brenet, Maurice Emmanuel, Henri Quittard, Julien Tiersot et André Pirro.

Notre maître dut prononcer, en particulier, des conférences sur Heinrich Schütz dont l'écho se rencontre dans la *Tribune de Saint-Gervais* d'avril et de novembre 1900. Dans ces pages de si bon aloi on trouve le présage de ce que sera le *Schütz* de la collection Alcan (1913). Une des dernières séries de ses cours en Sorbonne devait ramener Pirro à Schütz. Il savait qu'un sujet de qualité s'élargit tout seul et qu'en y revenant après un intervalle, on le retrouve mûri secrètement par les autres travaux qui ont occupé l'esprit.

Les années qu'il passa au Collège Stanislas comme organiste et maître de chapelle se placent sans doute après 1904. Il y était aussi professeur de musique. Entendez qu'il débitait aux mioches des « demi-heures » de piano. Mais ce labeur n'épuisait pas sa fécondité. Le visiteur étranger qui, en ces années-là, arrivait rue Vaneau, dans cet appartement qu'Agnès et André Pirro n'ont jamais quitté et où tous deux sont morts, le trouve à quatre pattes sur le plancher de son salon, les volumes des cantates de Bach ouverts de tous côtés autour de lui. Il se déleste en 1906 de son petit *Bach* (Alcan). Il donne au *Mercure musical* en juillet 1906 un article sur *les Débuts de Jean-Sébastien Bach*. Enfin, le 14 juin 1907, il soutient en Sorbonne (on aimerait savoir le nom des juges de cette soutenance) sa thèse sur *l'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*.

Cet important ouvrage, sur lequel repose aujourd'hui la renommée de Pirro parmi le public cultivé, pose un problème. Vers la fin de sa vie, sollicité d'en laisser paraître une réédition, il refusait obstinément, disant qu'il y fallait des corrections. Je ne crois pas qu'il songeât aux erreurs matérielles, très rares, du livre. Je suis sûre qu'il n'en reniait pas la méthode. Ce serait offenser sa mémoire que de définir cette méthode comme un essai d'interprétation symbolique, comme si Pirro n'avait cherché qu'à expliquer Bach à travers sa sensibilité d'homme moderne et à se payer de comparaisons imagées. Il a trouvé les images dans les cantates parce qu'elles y étaient, parce que Bach était l'héritier de compositeurs attachés depuis un siècle à traduire en figures musicales les mouvements du corps et du cœur, et qu'il a seulement donné à ces images la tension qui les rendait capables d'exprimer tout l'univers spirituel.

S'il condamnait sa thèse de 1907, j'imagine plutôt que notre maître pensait avoir péché par défaut et n'avoir pas suffisamment montré, retenu qu'il était par les bornes d'un travail universitaire, ce que le lexique de Bach doit à ses devanciers. Cette étude historique, il l'a reprise plus tard, dans son article de l'Encyclopédie Delagrave intitulé *la Musique religieuse allemande depuis les « Psaumes » de Schütz jusqu'à la mort de Bach*, première partie d'un copieux travail sur la musique allemande entre 1620 et 1750 (1913). Mais là encore, la contrainte d'un cadre limité l'a empêché de développer comme lui seul eût pu le faire un sujet admirable.

Beaucoup de thèses complémentaires ne sont qu'un chapitre détaché de la thèse principale. Pirro eut cette élégance de choisir pour sa thèse secondaire un sujet indépendant, montrant ainsi la variété de ses connaissances et l'étendue de sa pensée. Il se disposait même à écrire en latin ce travail sur *Descartes et la musique*. C'est à la veille d'en entreprendre la rédaction qu'il fut avisé que le latin n'était plus obligatoire pour la deuxième thèse. Les opinions de Descartes sur la musique, fondées en majeure partie sur la doctrine de Zarlino, ne sont pas les seules qui ressortent de cet ouvrage. Incessamment elles sont confrontées à celles de Mersenne et de Huyghens, dont la correspondance avec Descartes, toute remplie de raisonnements sur l'acoustique, la facture instrumentale et l'esthétique, sont également familières à l'auteur. Pirro suit pas à pas les discussions des trois amis sur des questions de technique musicale et nous fait magistralement saisir les remous de la théorie dans la première moitié du XVIIe siècle.

Le titre de docteur ès lettres devait bientôt lui ouvrir la Sorbonne. Romain Rolland, suppléé deux ans (1909-1911) par Louis Laloy, indique comme nouveau suppléant, à la rentrée de 1911, André Pirro. Le 1er novembre 1912, il est « chargé d'un cours complémentaire d'histoire de l'art (musique) », en remplacement de R. Rolland, démissionnaire. Il ne s'agissait encore que d'un cours public d'une heure par semaine, avec un traitement annuel de quatre mille francs. Il faudra en 1920 l'intervention du doyen Brunot, déplorant l'état arriéré des études musicologiques en France, pour que cet enseignement restreint soit transformé en une charge de cours « sans limite de temps ». Dès lors, Pirro donne chaque semaine, outre sa leçon publique du jeudi, une « conférence technique » et des exercices pratiques, en tout trois heures.

Maître de conférences de première classe le 1er janvier 1927,

professeur titulaire le 1er novembre 1930, professeur de première classe le 1er janvier 1935, il devait atteindre l'âge de la retraite le 1er octobre 1937. Son énergie intacte lui fit sentir cette mise à la retraite comme une cruelle offense. Deux ans encore, il lui fut permis de poursuivre les leçons intimes qu'il donnait aux étudiants spécialisés dans l'étude de la musique ancienne. Malgré cela, il ne se consola jamais d'avoir été privé, riche encore d'une science généreuse, de la répandre sur son public d'élèves.

Ce que fut durant vingt-cinq ans son enseignement en Sorbonne, il est inutile de le rappeler à des musicologues, car presque tous nous avons écouté ces cours étonnants où nous ne savions qu'admirer le plus, du doute scrupuleux de l'historien, de la sensibilité du musicien, de l'immensité de son savoir, de ses découvertes dans toutes les bibliothèques d'Europe, de l'exposé vibrant ou de la langue nourrie de classicisme (certains termes modernes, évoquant notre civilisation mécanique, avaient le don de le faire frémir : par exemple il se révoltait quand un étudiant employait d'aventure le mot déclencher, que Bergson pourtant a fait passer dans le vocabulaire philosophique). La musique à Venise au XVIe siècle, les organistes italiens, les madrigalistes, Monteverde, Palestrina, les musiciens alsaciens, tels sont quelques-uns des sujets traités dans les cours publics.

Dans les réunions réservées aux étudiants, nous nous pressions autour de grimoires qu'il dessinait lui-même (il n'avait pas confiance dans l'appareil moderne de l'érudition, films, machines à lire, machines à chanter et musique sur cire) pour nous enseigner la notation proportionnelle. S'il n'avait tenu qu'à lui, s'il ne s'était heurté presque seul à la lourde indifférence du public français à l'égard de la musique médiévale, une jeune école de musicologie française, assez nombreuse pour faire revivre tous nos maîtres du XIVe et du XVe siècle, serait sortie de ces séances d'étude.

Lui-même consacrait une bonne partie du temps passé dans les bibliothèques à transcrire d'après les manuscrits les œuvres qu'ensuite il nous décrivait. Rares étaient les rééditions qui trouvaient grâce à ses yeux. Le contact personnel avec le document original était, selon lui, indispensable. Il a copié de sa main une masse énorme de musique ancienne, et quantité de morceaux inédits ont été publiés par lui, en fragments ou tout entiers, dans ses articles de l'Encyclopédie. Mais il se défiait à tel point de lui-même, et son besoin de certitude était si grand, qu'il retar-

dait toujours le moment de livrer au public ses transcriptions, hésitant à prendre la responsabilité d'interprétations qui risquaient d'appeler plus tard une revision. C'est ainsi qu'après avoir passé de nombreux mois à mettre en partition les quelque deux cents chansons du manuscrit 517 de Dijon, il préféra confier à G. Thibault et à moi le soin de revoir et de faire paraître cette musique, chargeant E. Droz d'établir définitivement le texte littéraire. Il ne devait se permettre de publier un ouvrage sur le xve siècle qu'à l'extrême fin de sa vie, après de longues réflexions.

A partir des trois sujets principaux qui l'avaient captivé dès sa jeunesse, il pratiqua constamment une méthode d'élargissements successifs qui l'amenèrent à toucher, après des avances prudentes, un nombre de compositeurs de plus en plus étendu. Du xviie et du xviiie siècles, où s'étaient confinés ses premiers travaux, il remonta d'abord au xvie, qu'il attaqua par Willaert et l'école vénitienne, puis au xve, considérant avec raison l'époque des Dufay, des Ockeghem et des Josquin comme une des plus glorieuses de notre histoire musicale.

De même qu'à travers le temps, sa curiosité cherchait des aliments nouveaux dans l'espace. Les échanges d'un pays à l'autre, les voyages de musiciens, les princes amateurs qui se sont formé une cour internationale d'artistes, les surprises d'un Français parcourant les pays germaniques, ou les succès de ménétriers allemands auprès d'auditoires français retenaient son attention. Il y voyait la preuve que les relations musicales entre les divers pays d'Europe n'étaient pas moins actives jadis, pour prendre d'autres formes, qu'elles ne le sont aujourd'hui.

En novembre 1908 il avait imprimé dans la revue *S. I. M.* un article sur Frescobaldi et ses rapports avec les organistes français. Il y ajoutait un fragment inédit de l'organiste romain. En janvier 1909 il prononce, à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, quatre conférences où il examine l'évolution de la musique allemande *de Schütz à Keiser* (non publiées). Sa contribution à la *Riemann-Festschrift* de 1909 est un travail intitulé *Remarques de quelques voyageurs sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord de 1634 à 1700*. Il y relève, d'après plusieurs relations manuscrites, les attestations de personnages français relativement aux coutumes musicales de Danemark, de Suède, de Pologne, d'Allemagne, de Bohême et de Hollande.

Ses rapports avec les pays scandinaves et son intérêt pour les précurseurs de Bach devaient le conduire à Buxtehude. Le plus

précieux de son *Dietrich Buxtehude* (1913), ce ne sont pas les innombrables noms de musiciens tirés du sommeil des documents manuscrits, les détails multiples sur les ascendants de Buxtehude ni les renseignements qui abondent sur la pratique musicale dans les villes de l'Europe septentrionale. Ce sont les textes musicaux dont la plupart étaient alors inédits, puisque les cantates connues de l'organiste de Lubeck se réduisaient au choix publié par Max Seiffert dans les *Denkmäler*. Aujourd'hui encore que, malgré diverses entreprises d'édition, l'œuvre vocal de Buxtehude reste inconnu dans son ensemble, les importants fragments cités par Pirro à l'appui de ses analyses — citations qu'il emprunte à des recueils manuscrits dont la plupart se trouvent à Upsal — demeurent notre meilleur moyen d'information sur la thématique de l'auteur.

Dans les *Mélanges* offerts en 1913 à Henry Lemonnier, il se révèle hanté par l'idée que nous ne saurons jamais comment les œuvres anciennes sonnaient aux oreilles des contemporains. Elles ne revivent « que dans notre imagination ». Aussi, devons-nous recueillir « avec soin les témoignages de ceux qui, jadis, ont écouté » pour nous. C'est pourquoi il se plaît à questionner la narration manuscrite qu'un avocat français, Jean-Baptiste Duval, a donnée de son séjour à Venise de 1607 à 1609, et où il a consigné un certain nombre de renseignements sur la manière d'exécuter la musique. « Même imparfaites, ces observations valent mieux que nos conjectures les plus habiles. Il suffit qu'elles aient quelque précision » (*La Musique des Italiens d'après les Remarques triennales de Jean-Baptiste Duval*, p. 175). Et comme il observe que les concerts de Saint-Marc n'ont pas pénétré jusqu'au cœur du bon avocat, Pirro ajoute : « Il aurait mieux joui de ce qui lui était offert, que sa relation nous serait moins utile : il ne nous parlerait que de lui-même, en nous disant ce qu'il a ressenti, tandis que ses descriptions froides ont la même valeur qu'un document d'archives » (p. 176). Il serait difficile de trouver, dans toute l'œuvre de notre maître, un passage qui définisse mieux l'angle sous lequel il voulait aborder l'histoire de la musique.

Au printemps de 1914, un voyage en Espagne avait procuré à André Pirro la joie de contempler les manuscrits musicaux de Madrid. L'occasion de ce voyage était une conférence sur *Jean-Sébastien Bach auteur comique* qu'il prononça le 26 avril à la Residencia de estudiantes (publiée à Madrid en 1915).

Il fut mobilisé au début de la guerre comme garde-voies. Plus

tard on utilisa sa connaissance de plusieurs langues en l'employant, au bureau de la censure, à lire la correspondance privée. Il fut rendu à ses études avant l'armistice. A peine le traité de paix était-il signé qu'il choisit pour pays de vacances ce coin d'Alsace où il se trouvait à proximité du village de ses ancêtres. Il devait passer à Niederbronn (Bas-Rhin), tout près de la frontière et presque aux confins de la Lorraine, vingt et un étés. Il s'y trouvait encore quand éclata, en 1939, la seconde rafale de la guerre mondiale. De hautes forêts entourent la gracieuse petite ville. Il y faisait de longues promenades, le plus souvent seul. Je l'ai vu revenir d'une de ces randonnées, tenant devant lui à bout de bras, avec un respect tendre, une fleurette dont la couleur bleu sombre l'avait ravi. Car il avait un culte pour les plantes et nous retrouvons dans ses livres des brins séchés, des fleurs pâles cueillies dans la forêt alsacienne. « En ce pays de forêts, où la solitude est si éloquente, il y avait certes plus de musique dans les choses et chez les bêtes que chez les hommes. Musique forte et diverse, polyphonie soyeuse des roseaux et du feuillage, murmure aigu des sapins sous un vent brutal, concert déréglé des oiseaux. Ces harmonies, fugaces, mais renouvelées, se fondent en cantiques vagues. Sous un ciel nuageux, elles s'écoulent comme une prière... Poème pathétique et plein, mais poème sans auditeurs... » (*Revue de musicologie*, 1925, p. 100). Nous savons maintenant ce qui l'attirait sous ces ombrages mystérieux.

Mais en Alsace, en Lorraine, il ne se promène pas seulement dans les bois et ne récolte pas seulement les clochettes. Dans la moindre petite ville il flaire des registres d'état-civil. Les bibliothèques municipales sont explorées, des noms de musiciens découverts. Quelques résultats de ces fouilles sont livrés au public en des articles de la *Revue de musicologie* : *Notes sur un claveciniste alsacien* (1925, n° 1), *Une requête des joueurs de violon de Bitche* (1925, n° 3), *Orgues et organistes de Haguenau de* 1491 *à* 1525 *environ* (1926, n° 1). La chasse en territoire alsacien lui procure également la matière de ses *Notes pour servir éventuellement à la biographie de Reincken* (*Gedenkboek aangeboden aan Dr D. F. Scheurleer op zijn 70sten Verjaardag*, La Haye, 1925), pp. 251-264). Cent détails y sont empruntés aux archives et aux chroniques relatives à Haguenau, Bouxwiller, Saverne. Pirro montre que « cette terre, alors, était saturée de musique, et de musique de toute espèce ».

Un des premiers travaux qu'il fait imprimer après la guerre est

dédié à Louis Couperin, sur qui déjà il avait attiré l'attention dans un album musical de *Paris illustré* (1905). Du manuscrit qui a depuis servi à P. Brunold pour établir les œuvres de clavecin de ce compositeur, il avait alors extrait une belle chaconne. Dans la *Revue musicale* de novembre 1920 et février 1921 paraît sur *Louis Couperin* une étude approfondie, qui présente en même temps un tableau éblouissant de la vie musicale en France vers 1650, tant dans la province natale des Couperin, la Brie, qu'à Paris et à la cour. Tout en déroulant ce panorama, où tant de visages sont illuminés d'un éclair qui révèle leurs contours, notre maître retouche çà et là quelque dogme absurde, quelque solennelle erreur, il corrige une date, fait appel au bon sens pour redresser une assertion biographique incompatible avec les données de l'œuvre.

Quand la Sorbonne fête, en 1921, le sixième centenaire de la mort de Dante, une conférence lui est demandée. Il montre, dans sa causerie sur *Franz Liszt et la « Divine Comédie »* (publiée dans le recueil consacré à *Dante, mélanges de critique et d'érudition*, pp. 165-184) qu'il domine la musique du XIXe siècle aussi parfaitement que celle des époques plus anciennes. Il connaît les agitations des milieux romantiques français entre 1830 et 1855 et groupe habilement les témoignages qu'il recueille autour de trois œuvres de Liszt où l'inspiration dantesque est, soit affirmée par le compositeur, soit probable : la *Fantasia* de 1838, la *Dante-Symphonie* (1847-1856) et la *Sonate* en si mineur de 1853.

Dans la production de ses vingt dernières années, je relèverai d'abord les articles dispersés dans des revues ou des recueils de mélanges, ensuite les livres.

On peut considérer comme articles certains comptes rendus où l'ouvrage examiné sert de prétexte à une étude nourrie de faits nouveaux et ajoutant des compléments au sujet traité. C'est ainsi qu'André Pirro annonce dans les *Etudes italiennes* de 1924 la publication du *Sollazzo* par Santorre Debenedetti (1922), mais non sans apporter de savants commentaires sur les allusions musicales qui pullulent dans les sonnets de Prudenzani. De même, rendant compte dans la *Revue musicale* de juin 1926 du *Dufay* de M. Van den Borren, il ne manque pas de verser au dossier les précisions qu'il a trouvées dans les Archives du Nord et dans les archives municipales de Cambrai.

Les mêmes archives de Cambrai lui servent à déterminer plusieurs points de la biographie d'Obrecht, et notamment sa nais-

sance à Berg op Zoom, pour la revue hollandaise de musicologie *(Obrecht à Cambrai, Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis,* XII, 1927). Dans les *Etudes italiennes* de 1927, il rassemble les *Remarques de quelques voyageurs sur la musique d'Italie entre* 1720 *et* 1730. Là aussi il accumule les renseignements sur la musique du temps, les interprètes, leurs dons exceptionnels, leurs mœurs, le succès qu'ils obtenaient auprès du public, sur les particularités d'exécution, ainsi que sur les institutions où on les formait. Déjà son article sur *les « Frottole » et la musique instrumentale* (*Revue de musicologie,* 1922) était une récolte dans le champ de la Renaissance italienne. Pirro commençait alors à se préoccuper du mode d'exécution de la musique au XVIe siècle. C'est le temps où il indiquait à une de ses élèves comme sujet de thèse de doctorat « les transcriptions instrumentales de chansons françaises au XVIe siècle ».

Ses *Notes sur Jean Braconnier dit Lourdault* (*Revue musicale,* avril 1928) sont le fruit de recherches dans les archives du Nord et de Meurthe-et-Moselle. A l'occasion de ce musicien, qui fut chantre de René II de Lorraine en 1478, puis « ténoriste » de Philippe le Beau, il nous met en contact une fois de plus avec les chapelles musicales du XVe siècle. Les *Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer und Crispin van Stappen* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 1929) réunissent des documents biographiques de premier ordre. En passant, il rectifie les notions que nous possédons sur d'autres compositeurs que ses trois principaux personnages, et notamment sur Gilles Mureau. Ce musicien, que Brumel remplaça quelque temps comme maître des enfants de la cathédrale de Chartres, reçoit d'ailleurs l'honneur d'un article à part (*Gilles Mureau chanoine de Chartres, Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60sten Geburtstage,* 1929).

En 1930 paraissent trois articles. *Musiciens allemands et auditeurs français* (dans les *Studien zur Musikgeschichte* offertes à Guido Adler pour son 75e anniversaire) signale les ménétriers d'origine germanique qui ont travaillé pour des seigneurs français aux XIVe et XVe siècles. Les *Remarques sur l'exécution musicale, de la fin du XIVe au milieu du XVe siècle* ont fourni le sujet d'une conférence publique au premier congrès de la Société internationale de musicologie (Liége, 1930) et ont été imprimées avec les actes de ce congrès. On y trouve de multiples détails, tirés des comptes d'églises, sur la constitution des maîtrises au temps de Charles VI. Les récits de chroniqueurs sur les « entrées » de

princes et de prélats, les évangéliaires et autres manuscrits à peintures où sont figurés des joueurs d'instruments formant des groupements variés, tout cela encadre et situe la leçon que nous donnent les œuvres elles-mêmes.

Dans le *Bulletin* de la même Société internationale, en 1930, paraît sous le titre un peu fallacieux de *l'Enseignement de la musique aux Universités françaises* un travail substantiel où sont présentés les clercs théoriciens, compositeurs ou amateurs de musique. Ce n'est pas une simple liste de noms. Car ces noms sont escortés des citations les plus propres à nous faire saisir dans quel esprit les compositions des artistes étaient écoutées. Pirro a lu tous les poètes et saisi au passage toutes les révélations involontaires qui nous apprennent quelque chose du rayonnement exercé par la musique. Tout cela profondément digéré et mis à a juste place.

Le même *Bulletin* encore publie, en 1931, un essai, *Pour l'histoire de la musique*, où il nous explique pourquoi il a si avidement cherché dans les productions littéraires des renseignements sur les musiciens. Il prend pour accordé que « l'exercice des praticiens » contribue sans doute à développer l'art, mais que les changements les plus notables ont été imprimés du dehors. « Les révolutionnaires qui les ont provoqués n'auraient jamais songé à entreprendre contre la coutume, s'ils n'y avaient été encouragés par des écrivains, ou par des protecteurs curieux de nouveauté. Quelque chapitre de l'histoire musicale que l'on aborde, il est donc indispensable de considérer l'état de la science alors approuvée, le mouvement général des idées et des opinions, et la personne des musiciens qui ont obéi avec intelligence aux impulsions venues de la société » (p. 50).

Bien qu'il ait cessé depuis vingt ans d'écrire sur Bach (mais non d'y rêver), il accepte en décembre 1932 de contribuer au numéro spécial que prépare Henry Prunières à la *Revue musicale* et indique en quelques pages *Comment jouer Bach à l'orgue*. Cet article est le résumé d'une conférence faite en mai 1932 au congrès d'histoire de l'orgue tenu à Strasbourg. De fines observations y sont offertes sur le sérieux que les compositeurs du XVIIIe siècle entendaient réserver à la musique d'orgue, et sur les servitudes qu'une mécanique encore lourde faisaient peser sur cet instrument. Pour la registration de Bach, les cantates lui fournissent, grâce à diverses analogies, un « faisceau de vraisemblances ». Il suggère, pour les préludes de chorals, un mode d'interprétation

tout subjectif, reposant sur le sentiment que le choral dégage. Aux dernières lignes de cet article se laisse deviner — comme en mainte page déjà de l'*Esthétique* — le Pirro religieux qui s'abîmera, à la fin de sa vie, dans un mysticisme angoissé. Il rapproche Bach de Tauler et le juge « digne de répliquer à ce maître de la vie intérieure puisque, en sa musique, ruissellent et le sang de la victime et les larmes du pécheur. C'est par l'intelligence de sa piété que nous découvrons les racines de son art... Il a pris pour une mission ce qui, pour d'autres habiles, n'aurait été qu'un prodigieux divertissement ». Les larmes du pécheur ! combien n'en a-t-il pas versé durant ces longs mois qu'il est resté couché, solitaire, immobile, tout vêtu, les yeux au plafond, guettant la mort et se croyant condamné pour une vie pourtant si pure ?

Les Mélanges offerts à Lionel de La Laurencie en 1933 s'enrichissent d'une notice de Pirro sur *Robinet de la Magdalaine*, chapelain du duc Philippe le Bon. En 1934, les Mélanges Hauvette publient une importante étude sur *Léon X et la musique*. Les lectures de toutes sortes de notre maître sur la Rome de Léon X ont ramené tant de butin qu'il lui faut comprimer les informations, serrer son écriture et dépouiller son style. Ses derniers écrits, où il voudra verser en peu de pages la somme de sa science sur un homme ou une époque, seront presque tous d'une densité terrifiante. Mais il sait que, se hâtât-il davantage encore, il ne pourra jamais faire connaître tout le contenu des fameuses « boîtes » où il entasse ses trésors.

En 1934, il est chargé de présenter, dans le catalogue de l'Exposition de la musique française à la Bibliothèque nationale, les manuscrits du XIVe et du XVe siècles. En août-septembre de la même année, il participe au congrès d'organologie tenu à Luxembourg et traite, dans la séance d'ouverture, *l'Orgue dans l'histoire et la littérature* (conférence probablement non publiée).

Revenons en arrière pour rappeler les livres de cette dernière période. Le volume de 1925 consacré aux *Clavecinistes* paraît dans cette collection des *Musiciens célèbres* (Laurens) dont la direction lui était confiée. Il adopte, pour fouiller le sujet dans tous ses replis, cette écriture un peu sèche et extrêmement condensée qui ne laisse place à aucun flottement d'opinion, à aucune bavure de l'expression. La maturité a apporté à Pirro l'expérience du monde (bien que pour la vie pratique il soit toujours resté un grand enfant génial), et des jugements comme ceux qu'il émet

sur Chambonnières, Rameau, Domenico Scarlatti, sont nuancés par une psychologie pénétrante.

L'Art des organistes, paru en 1926 dans l'Encyclopédie de la musique, constituerait, publié à part, un gros volume. C'est, de tous les ouvrages de Pirro, celui qui est appelé sans doute à rendre les plus précieux services. Il y tempère son souci de l'expression rare, il renonce à ce style elliptique qui forme parfois, autour de ses exposés, une haie protectrice. Il se donne ici, plus qu'en aucun autre de ses livres, la peine d'expliquer. Les indications techniques sont fournies avec simplicité. D'abondants extraits musicaux soutiennent la démonstration. Ils sont presque tous empruntés à des manuscrits ou à des imprimés anciens, et transcrits d'après la tablature.

En 1930, la Collection d'études musicologiques lancée à Strasbourg sous la direction de Charles Nef est inaugurée par un petit volume d'André Pirro. Il y résume des conférences qu'il avait été appelé à donner, à l'Institut musicologique de Bâle, sur *la Musique à Paris sous le règne de Charles VI*. Livre sans autre dessein que celui de dire tout ce qui peut être dit touchant le goût et l'exercice de la musique entre 1380 et 1422. Point de conclusion non plus ; rien que des faits particuliers, mais nets, assurés, incontestables.

Il n'est pas douteux que l'*Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe* (Laurens), publiée au terme de la tragique année 1940, n'ait été le plus longtemps couvé, le plus soigneusement préparé des travaux de notre maître. C'est un monument d'érudition. Ce qui distingue cet ouvrage de tous ceux qui, en France ou à l'étranger, étudient le même sujet, c'est que tous les faits mentionnés, toutes les œuvres analysées ont été découverts ou examinés par l'auteur lui-même. Toute la documentation y est de première main et s'appuie sur les textes les plus dignes de confiance, personnellement consultés par lui. Fait-il appel à des travaux modernes, ce sont des inventaires, des études fondées directement sur les sources anciennes et des éditions inattaquables.

Ainsi conçue, l'histoire de la musique devient un chapitre de l'histoire de la civilisation, et c'est bien à ce niveau qu'André Pirro a toujours ambitionné de la placer.

Mais dans l'état présent des études musicologiques en France, cette méthode a son défaut. Car un tel livre n'a rien d'un manuel et sa portée dépasse les besoins du public moyen. L'auteur semble

même prendre un malin plaisir à dérober la clarté de ses jugements derrière un voile chatoyant, dont les moirures sont dues aux mille allusions que chaque phrase implique. Cet excès de richesse provoque un autre trouble. Les descriptions saisissantes des compositions anciennes laissent le lecteur interdit, car dans la plus grande partie des cas, ces compositions lui sont totalement inconnues. Or le nombre des citations musicales est très restreint. Il faudrait pour accompagner cet ouvrage un copieux recueil d'exemples musicaux, puisque les lecteurs ne peuvent avoir présents à l'esprit, comme les avait Pirro, les thèmes et la structure de chaque œuvre examinée.

Tous ces thèmes musicaux qu'il conservait en sa mémoire ont été les frères et les sœurs qui se sont penchés sur ce lit où il a si longtemps attendu la mort dans la solitude et l'angoisse. Quand il ne lisait pas dans le gros psautier où ses yeux affaiblis essayaient parfois de suivre les implorations bibliques, il a dû bien souvent laisser chanter dans sa tête les messes de Josquin ou celles de Palestrina.

Yvonne ROKSETH.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du jeudi 25 novembre 1943.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Salon Gaveau, sous la présidence de M. J.-G. Prod'homme, Vice-Président de la Société ; elle est consacrée à honorer la mémoire d'Amédée Gastoué, ancien Président de la Société Française de Musicologie.

Présents : Mmes Arger, de Lacour, Mayer-Mutin, Metmann, Sempé. Mlles Babaïan, Bréhier, Briquet, Corbin, Druilhe, Garros, Hassid, Malézieux ; MM. Borel, Cellier, Martial et Jean Douël, Favre, Fédorov, Géraudel, Guilloux, Haraszti, Jacob, Le Camus, Paul-Marie Masson, Nicolas, Perrody, Pincherle, Pranard, Prod'homme, Raugel, Rotmann, Schaeffner, Vivet, Mme Gastoué, ses enfants et de nombreux invités.

Excusés : Mmes de Chambure, de Korewo, ; Mlles Frécot, Girardon, Salvert, Soulage ; MM. Agostini, Baudelocq, Cortot, Gardien, Letocart, Naville, Vallas, Vigué.

La candidature de M. Jean Douël, *membre actif*, est proposée et admise (MM. Martial Douël et J.-G. Prod'homme).

M. Prod'homme donne lecture d'un message du Président Léon Vallas absent, où sont mis en lumière les traits caractéristiques de la personnalité du défunt ; sa courtoisie, son érudition, son extraordinaire puissance de travail. Puis M. Prod'homme donne un aperçu du labeur énorme accompli par Gastoué à la Bibliothèque de l'Opéra, où il a inventorié toutes les partitions et matériels d'orchestre depuis l'origine jusqu'en 1876, ce qui a permis de rectifier nombre d'erreurs, et d'identifier des pièces jusque-là anonymes.

M. Borrel retrace la carrière de Gastoué, en insistant plus particulièrement sur les travaux de chant grégorien, de chant byzantin et de musique médiévale.

M. Masson rappelle la contribution non négligeable de Gastoué à l'histoire de la musique moderne.

M. Schaeffner parle du travail réalisé par notre regretté Président à la Bibliothèque du Conservatoire, il fait remarquer l'effort énorme fourni dans ces fonctions anonymes et sans gloire.

Enfin M. Franz Calot, Administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, invité à la séance, rappelle en quelques mots émouvants le grand exemple donné par Gastoué à la Bibliothèque de l'Arsenal et le souvenir impérissable qu'il a laissé à tous ceux qui l'ont connu.

La séance est levée à 18 h. 05.

Séance du jeudi 23 décembre 1943.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Salon Gaveau, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Vice-Président de la Société.

Présents : Mmes Mayer-Mutin, Metmann ; Mlles Babaïan, Briquet, Garros, Girardon, Letailleur ; MM. Bayer, Borrel, Jean et Martial Douël, Fédorov, Guilloux, Haraszti, Machabey, Paul-Marie Masson, Prod'homme, Rollin.

Excusés : M[mes] Brussel, de Chambure, de Korewo,; MM. Baudelocq, Cortot, Favre, Gardien, Letocart, Pincherle, Verchaly.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises : *Membres actifs :* M. Tonnon (M[lle] Garros et M. Paul-Marie Masson) ; M. Champigneulle (MM. Cortot et Paul-Marie Masson).

La parole est donnée à M. J.-G. Prod'homme pour sa communication : *Le Théâtre Mozart en la Cité (Novembre* 1801*)* où il relate les efforts éphémères d'une troupe lyrique allemande venue à Paris pour donner des représentations de pièces allemandes, dont des opéras de Mozart. Le président de séance fait remarquer l'importance de cette date dans l'histoire du théâtre musical à Paris.

M. Paul-Marie Masson, dans sa communication : *A propos du « Prélude pastoral » de Chabrier,* apporte de nouvelles précisions sur la composition de cette œuvre et sur le matériel d'orchestre. Ce matériel a été retrouvé par M. Désormière, qui a reconstitué, à l'aide des parties d'orchestre, une partition exactement semblable à la partition autographe identifiée par M. Masson dans la séance du 28 janvier 1943.

La séance est levée à 18 heures.

Séance du jeudi 27 janvier 1944.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Salon Gaveau, sous la présidence de M. J.-G. Prod'homme, Vice-Président de la Société.

Présents : M[mes] de Lacour, Mayer-Mutin ; M[lles] Babaïan, Garros ; MM. Borrel, Jean Douël, Favre, Guilloux, Haraszti, Letocart, Machabey, Paul-Marie Masson, Perrody, Prod'homme, Raugel, Schaeffner, Tonnon.

Excusé : M[mes] de Chambure, de Korewo, Metman ; M[lles] Bréhier, Frécot, Salvert ; MM. Baudelocq, Gardien, Naville.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La parole est donnée à M. E. Haraszti pour sa communication : *La Musique à la Cour de Matthias Corvin.* Il montre que, pendant le XV[e] siècle, un courant très fort d'influences bourguignonnes arrivait jusqu'en Hongrie, en passant par l'Italie. Il étudie en détail la vie du fameux luthiste Pietro Bono, créateur de « superinventiones » dont s'émerveillait Praetorius, mais dont, par un hasard singulier, aucun spécimen ne semble être parvenu jusqu'à nous. Cette très intéressante communication provoque un vif échange de vues entre plusieurs des membres présents, précisément sur la possibilité de retrouver les œuvres, jusqu'ici disparues, de ce grand artiste.

La séance est levée à 17 h. 45.

Séance du vendredi 25 février 1944.

La séance est ouverte à 16 h. 45, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Vice-Président de la Société.

Présents : M[lles] Druilhe, Garros, Souchon ; MM. Borrel, le D[r] Delmond, Douël, Guilloux, Machabey, Paul-Marie Masson, Nicolas, Perrody, Pfrimmer, Prod'homme, Raugel, Schaeffner, Tonnon, Vigué.

Excusés : M[me] de Korewo, M[lles] Babaïan, Bréhier, Malézieux ; MM. Baudelocq, Gardien, Letocart, Pincherle.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La parole est donnée à M. J. Douël, pour sa communication : *La Pédagogie musicale (Principes techniques d'une Pédagogie générale de la musique).* Il montre que le maître et l'élève, en conjugant la maïeutique socratique et la dialectique platonicienne, peuvent arriver à découvrir les lois pédagogiques

particulières à leur cas, ce qui implique d'ailleurs, de la part de l'élève un travail intense, et de la part du maître, outre une conception très élevée de sa mission, une haute conscience et une profonde culture. La pédagologie, dont les catégories englobent toutes les possibilités pédagogiques, n'est pas un art, mais une vraie science dont les résultats peuvent être évalués numériquement.

Ces thèses donnent lieu à un échange de vues auquel prennent part MM. Paul-Marie Masson, le Dr Delmond et M. Tonnon.

La séance est levée à 17 h. 45.

Séance du vendredi 31 mars 1944.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. J. Prod'homme, Vice-Président de la Société.

Présents : Mmes de Lacour, Rotmann ; Mlles Babaïan, Corbin, Druilhe, Garros, Girardon, Hassid, Cl. Marcel-Dubois ; MM. Agostini, Borrel, Dr Delmond, J. Douël, M. Douël, Favre, Gergely, Guilloux, Machabey, Paul-Marie Masson, Perrody, Pfrimmer, Prod'homme, Raugel, Roland-Manuel, Tonnon, Schaeffner, Vigué.

Excusés : Mmes de Chambure, de Korewo,; Mlle Bréhier ; M. Baudelocq, Letocart, Pincherle, Sarlit.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Le Président rend hommage à la mémoire de Mlle Pereyra qui fut, dés la fondation de la Société, adjointe au Secrétaire général, et qui, par son actif dévouement, a rendu à notre association d'inappréciables services.

La parole est donnée à M. Armand Machabey pour sa communication sur *La Musique des Hittites.* Par l'examen des monuments figurés et des anciens textes, M. Machabey arrive à cette conclusion, que l'art Hittite a son originalité propre. Cet art ne doit pas être confondu avec la musique des autres peuples anciens, et il a droit à une place à part.

Mlle Cl. Marcel-Dubois présente ensuite une communication sur les *Enquêtes musicales du Musée National des Arts et Traditions populaires.* Après avoir exposé les principes auxquels doivent obéir ceux qui veulent recueillir et enregistrer phonographiquement des airs populaires, elle a fait entendre des disques provenant de diverses missions en Bretagne, en Maine-et-Loire, et dans l'estuaire de la Loire. Malheureusement, à cause des restrictions d'électricité, cette très intéressante audition s'est faite dans de mauvaises conditions et a dû être écourtée.

La séance est levée à 18 h. 10

Séance du vendredi 28 avril 1944.

La séance est ouverte à 16 h. 43, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Vice-Président de la Société.

Présents : Mme Mayer-Mutin ; Mlles Garros, Cl. Marcel-Dubois ; MM. Agostini, Borrel, Dr Delmont, Jean Douël, Martial Douël, Favre, Gergely, Guilloux, Haraszti, Letocart, Machabey, Paul-Marie Masson, Nicolas, Perrody, Pfrimmer, Prod'homme, Schaeffner, Tonnon, Verchaly.

Excusés : Mme de Korewo ; Mlle Bréhier ; MM. Cortot, Pincherle, Raugel.

Le procés-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Le Président donne lecture d'une lettre de M. le Consul Général de Hongrie invitant la Société à participer aux séances du Festival de musique Franco-Hongroise qui aura lieu à Paris du 13 mai au 8 juin. Il annonce que cette invitation a été acceptée par le Conseil.

La candidature suivante a été proposée et admise : *Membre actif :* M. Her-

man Moyens, Directeur du Bureau d'Etudes du Studio d'essai de la Radiodiffusion nationale, présenté par MM. Schaeffner et Roland Manuel.

La parole est donnée à M. André Schaeffner pour sa communication : *Les types primitifs de flûtes et leurs problèmes.* Partant du présent pour remonter dans le passé, l'auteur distingue d'abord la flûte droite, ou verticale, et la flûte traversière ou horizontale. Cette dernière, non connue de l'Antiquité Gréco-romaine, est cependant très ancienne, puisqu'elle est figurée dans le ms. Latin 1118 et à la cathédrale de Kief au XIe siècle. Bien mieux, on la trouve près de Pérouse, sur un monument étrusque et dans l'Inde (IIe et Ier siècles avant l'ère chrétienne).

Il existe une autre sorte de flûte, la flûte oblique, dont le type le plus connu est le Naï persan ou ottoman ; elle existe aussi avec un pavillon, ajouté probablement pour des raisons magiques. Cette flûte n'existe pas en Europe.

Les types de construction les plus antiques sont la flûte à bec, puis la flûte à encoche, qui aboutissent au flageolet. On trouve une représentation de flûte dans un dessin de l'étage paléolithique supérieur, qui peut dater de 12.000 à 16.000 ans.

L'aire géographique de ces différents genres d'instruments est indiquée par le conférencier, qui signale en passant les questions d'organologie soulevées par ces variétés diverses d'une même espèce.

Après un échange de vues entre M. Masson et M. Schaeffner, notre collègue M. Perrody propose qu'une visite d'études soit organisée à ce sujet au Musée de l'Homme.

La séance est levée à 18 heures.

Assemblée générale du 30 juin 1944.

La séance est ouverte à 16 h. 45, Maison Gaveau, Salle des Quatuors, sous la présidence de M. Prod'homme, Vice-Président de la Société.

Présents : Mmes de Lacour, Mayer-Mutin, Rokseth ; Mlles Babaïan, Briquet, Chardon, Druilhe, Garros, Girardon, Soulage ; MM. Aubanel, Bayer, Borrel, Jean Douël, Martial Douël, Le Cannu, Letocart, Paul-Marie Masson, Moyens, Nicolas, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Rollin, Schaeffner, Tonnon, Verchaly.

Excusés : Mmes J. Arger, Landowski ; Mlles Frécot, Marcel-Dubois, Sazerac de Forge ; MM. Agostini, de Courville, Gardien, Guilloux, Machabey, Neuberth, Sarlit, Gaudefroy-Demombynes.

Le procès-verbal de la précédente Assemblée générale est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises. *Membres actifs :* Mme Garaudet, présentée par MM. Borrel et Letocart ; M. Caratgé, présenté par Mlle Crussard et M. Masson ; M. d'Estrade-Guerra, présenté par MM. Prod'homme et Schaeffner ; M. le vicomte du Peloux, présenté par MM. Masson et Prod'homme.

Le Secrétaire général lit son rapport sur l'activité de la Société depuis 1940. Après plus d'une année d'interruption, les séances ont pu reprendre en décembre 1941. Depuis cette date, il y en a eu seize, au cours desquelles ont été présentées vingt-cinq communications. Bien qu'il soit impossible, en raison des circonstances, de connaître l'effectif exact de la Société, la progression des candidatures est encourageante : sept en 1941, neuf en 1942, quinze en 1943.

Le Trésorier donne ensuite lecture de son rapport sur la situation financière de la Société, et l'Assemblée approuve les comptes relatifs à la période qui s'est écoulée depuis la réunion de la dernière Assemblée Générale. Le Trésorier insiste sur la nécessité de relever le taux de la cotisation, en raison de

l'augmentation énorme des frais occasionnés par la publication du *Bulletin*, qui risque d'épuiser les ressources de la Société.

Le Président de séance prononce alors une brève allocution, et il salue la mémoire de nos collègues disparus. Puis il met aux voix le relèvement de la cotisation à 50 francs pour les membres résidant en France, et à 67 francs pour ceux de l'étranger. Cette augmentation est votée à l'unanimité.

Enfin, le Président rend compte à l'Assemblée des propositions faites à la Société par la Ville de Paris, en vue de transférer le siège social dans la maison dite de Couperin, sise rue François-Miron, n° 6, et attenante à l'église Saint-Gervais. Il expose les conditions envisagées pour ce transfert, telles qu'elles ont été définies dans le Conseil d'Administration du 31 mars 1944. Il demande à l'Assemblée de décider si ces propositions doivent être acceptées quand elles seront réalisables. L'Assemblée se prononce, à l'unanimité, ponr l'acceptation.

On procède alors à l'élection des membres du Conseil d'Administration. Nombre de votants : 41. Pour la fraction renouvelable du Conseil, Mme de Chambure, MM. Borrel, Favre et Prod'homme sont réélus à l'unanimité. Pour l'élection destinée à combler les vides du Conseil, Mlle Garros, MM. Perrody et Schaeffner sont élus à l'unanimité membres du Conseil d'Administration.

La séance est levée à 18 h.10.

Le nouveau Conseil d'Administration se réunit aussitôt dans le studio de la Salle des Quatuors pour élire son bureau, qui est ainsi constitué : Président : M. J.-G. Prod'homme ; Vice-Présidents : MM. Paul-Marie Masson et Félix Raugel ; Secrétaire général : M. Eugène Borrel ; Secrétaire-adjointe Mlle Madeleine Garros ; Trésorier : M. Martial Douël ; Trésorier-adjoint : M. Jacques Perrody.

RAPPORT

sur l'activité de la Société Française de Musicologie pendant l'année 1943.

La Société a tenu pendant l'année 1943 six séances de travail, comportant onze communications relatives à différentes questions d'histoire musicale. Les comptes rendus de ces séances sont donnés dans les *Rapports et Communications* de la Société.

La Société a admis huit membres nouveaux au cours de l'année 1943. Malgré les difficultés de recouvrement de certaines cotisations, le nombre total des membres s'est maintenu aux environs de 250.

Les *Rapports et Communications* de la Société ont été imprimés, pour l'année 1943, sous la forme de deux fascicules, de 48 pages chacun.

Les Publications de la Société se sont continuées par l'impression du tome XI de la série *Monuments de la musique ancienne* (publié au début de 1944) : Boieldieu : *Sonates pour le piano-forte*, avec une introduction historique de G. Favre.

SITUATION FINANCIÈRE (Comptes de l'année 1943)

A. — Compte Société française de Musicologie.

Disponible au 31-12-42		9.191 95
RECETTES.		
Cotisations	4.020	
Ventes de numéros (versements Fischbacher)	983	
	5.003	5.003
TOTAL		14.194 95
Dépenses		9.902 30
Disponible au 31-12-43		4.292 65
DÉPENSES.		
Frais de bureau et de séance		815 10
Frais d'impression		7.884
Frais de banque		53 20
Frais divers		1.150
TOTAL		9.902 30

B. — Comptes Publications.

Disponible au 31-12-42	18.788
RECETTES.	
Ventes de publications (Droz)	5.890 50
Subventions du Ministère	8.000
TOTAL	13.890 50
TOTAL GÉNÉRAL	32.678 50
Report des dépenses : *Néant.*	
Disponible au 31-12-43	32.678 50
DÉPENSES : *Néant.*	

C. — Situation générale.

Disponible au 31-12-42	*a*)	9.191 95	
	b)	18 788	27.979 95
Recettes 1943	*a*)	5.003	
	b)	13.890 50	18.893 50
			46.873 45
Dépenses 1943			9.202 30
Disponible au 31-12-43			36.971 15
	a)	4.292 65	
	b)	32.678 50	
TOTAL ÉGAL		36.971 15	

D. — Caisse au 31 décembre 1943.

Rente française	4.862 40
Chèques postaux	6.763 40
Comptoir d'Escompte H.	1.448 54
Comptoir d'Escompte O.	27.419 15
	40.493 49
Différence en excédent	3.522 34
TOTAL ÉGAL	36.971 15





Publications de la Société Française de Musicologie

Sous le contrôle du Comité des Publications de la Société.

Ces publications comprennent deux séries : 1° **Monuments de la Musique ancienne** ; 2° **Documents, inventaires et catalogues.**

Le prix de souscription est de **150 fr. l'année** (un volume au minimum), pour le tirage ordinaire

300 fr. pour le tirage de luxe sur Arches, dont chaque exemplaire porte le nom du souscripteur.

Le montant des *souscriptions* doit être envoyé **exclusivement** au compte de *chèques-postaux* du Comptoir National d'Escompte de Paris compte 606 Paris, 14, rue Bergère) avec la mention : « à verser au compte de la Société Française de Musicologie, Agence O, n° 14.418.

Les prix de vente, dès **la publication des volumes**, sont majorés de 50 à 100 % sur les prix de souscription (voir catalogue ci-après).

Tout volume acheté **en dehors de la souscription** doit être payé **directement** à :

Eug. DROZ
LIBRAIRIE DE LA S. F. M.
Rue de Tournon, n° 25, PARIS (VI°)

Première Série

Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant** (1531), transcrits et publiés par Yvonne Rokseth.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925)........................ **120 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **90 fr.**

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven**, recueillies et publiées par G. de Saint-Foix.
1 volume in-4° raisin, relié (1926)........................ **120 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **90 fr.**

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVI° siècle**, recueils originaux transcrits et publiés par Adrienne Mairy, avec une introduction de Lionel de La Laurencie et une étude des sources par G. Thibault.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929)........................ **200 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **135 fr.**

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues**, transcription du 3° livre d'orgue édité par Attaingnant (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par Yvonne Rokseth.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930)........................ **130 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **100 fr.**

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier**, publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction des dessins d'Abr. Bosse, R. Nanteuil et E. Lesueur du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par André Tessier. Etude artistique du manuscrit par Jean Cordey.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1931)........................ **240 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **180 fr.**

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux**, transcription du texte par André Tessier.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1932-1933)........................ **240 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **180 fr.**

TOME VIII. — **Pièces de clavecin**, composées par J.-H. D'Anglebert, publiées par M. Roesgen-Champion.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1934)........................ **120 fr.**
Pour les membres de la Société........................ **90 fr.**

TOME IX. — **Sonates de violon de J.-J. C. de Mondonville, publiées par** M. Pincherle.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1935)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. Gastoué.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1936)........................ 200 fr.

Pour les membres de la Société........................ 135 fr.

TOME XI. — **Sonates pour piano de Boieldieu, choix publié par G. Favre, avec** une introduction.

1 volume in-4° raisin (1944)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

Deuxième Série

Documents, Inventaires et Catalogues

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du XVIIIe siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par Lionel de La Laurencie.

Deux volumes in-8°, brochés (1930-1931)........................ 175 fr.

Pour les membres de la Société........................ 130 fr.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**

Un volume in-8°, broché (1932-1933)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français** extraits des archives et des bibliothèques (XIVe-XVIIIe siècles), publiés avec une introduction et des notes par N. Dufourcq.

Les deux volumes ensemble (1934-1935)........................ 130 fr.

Pour les membres de la Société........................ 100 fr.

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. de La Laurencie et A. Gastoué.

Un volume in-8°, broché (1930)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle**, par G. Thibault et L. Perceau.

1 volume in-8°, broché, avec *supplément musical* (1942)........................ 150 fr.

Pour les anciens souscripteurs et les membres de la Société........................ 125 fr.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

G. de Saint-Foix, *W. A. Mozart* IV : *L'épanouissement*, 1784-1788 (Vol. I, II, 2e édition revue et augmentée). Paris, Desclée de Brouwer et Cie, s. d. (1940).

A. Pirro, *Histoire de la Musique : de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe* (Collection des *Manuels d'Histoire de l'Art*). Paris, H. Laurens, 1940.

Hector Berlioz, *Beethoven*. Avant-propos de J.-G. Prod'homme. Paris, Edition Corrêa, 1941.

Franz Liszt, *Chopin*. Avant-propos d'Alfred Cortot. Introduction de J.-G. Prod'homme. Paris, Editions Corrêa, 1941.

R. Wagner, *Mes Œuvres*, traduction et introduction par J.-G. Prod'homme. Avant-propos de E. Buchet. Paris, Editions Corrêa, 1941.

Adam de La Halle, *Rondeaux à 3 voix égales*, transcrits par J. Chailley, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1942.

N. Dufourcq, *Petite Histoire de la Musique en Europe*. Paris, Larousse, 1942.

J. Gardien, *L'orgue et les organistes en Bourgogne et en Franche-Comté au XVIIIe siècle*. Paris, Droz, 1942.

A. Machabey, *Précis-Manuel d'Histoire de la Musique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Paris, Lemoine, 1942.

G. Favre, *Boieldieu, sa vie, son œuvre*. Première partie : *La vie*, Paris, Droz, 1944 (200 fr.).

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (O. P. L. 31.0832). — 1945.

Visa : Abbeville N° 1. — Dépôt légal : 1er Trimestre 1945.

